ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԸ

Հ. Ա. ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

ԳԵՂԱՄԱ ԼԵՌՆԵՐԻ ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ АРМЕНИИ

11

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

ВЫПУСК
III

А. А. МАРТИРОСЯН

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГЕГАМСКИХ ГОР

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1981

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԸ

11

ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐ

ՊՐԱԿ
III

Հ. Ա. ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

ԳԵՂԱՄԱ ԼԵՌՆԵՐԻ ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1981

902.6(C43) Ինդեքս ԳՄԴ 63.4(2Հ)
Մ394

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պրակի խմբագիր՝
բանասիրական գիտությունների դոկտոր
Ս. Բ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝ պատմական գիտությունների դոկտոր Ս. Ա. ԵՍԱՅԱՆԸ և պատմական գիտությունների թեկնածու Է. Վ. ԽԱՆԶԱԴՅԱՆԸ:

Ժայռապատկերների ընդօրինակումը՝
Ա. Օ. ԱՍԱՏՐՅԱՆԻ

THE ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS AND SPECIMENS OF ARMENIA

11

H. A. MARTIROSSIAN

THE ROCK-CARVINGS OF THE GHEGHAM MOUNTAIRANGE

YEREVAN 1981

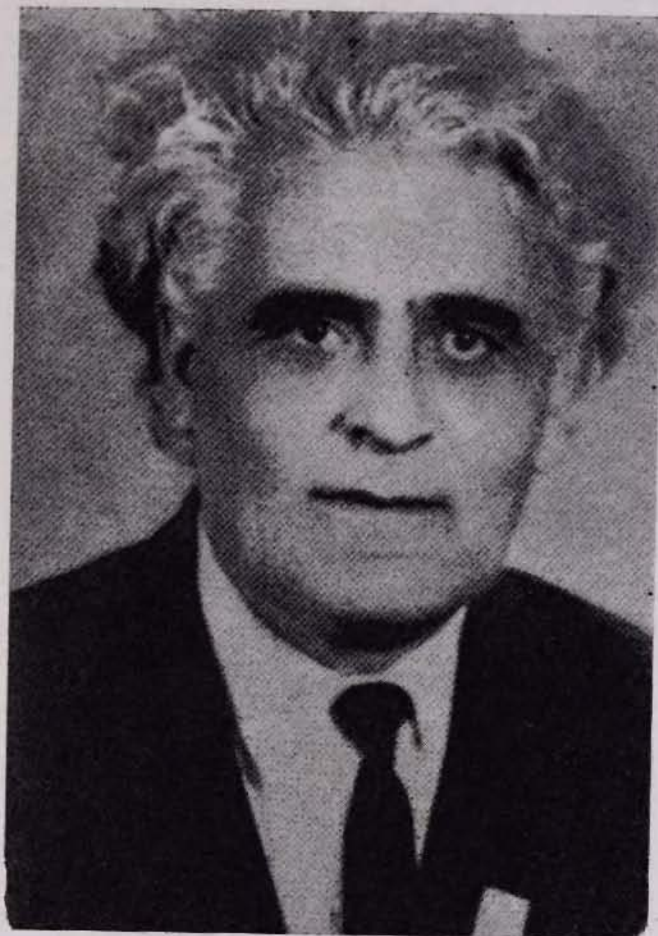
Մարտիրոսյան, Հ. Ա.

Մ394 *Գեղամա լեռների ժայռապատկերները (Խմբ. կոլեգիա Բ. Ն. Առաքելյան և ուրիշ.։ Խմբ. Ս. Բ. Հարությունյան։ —Եր.։ ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981.—127 էջ, նկ. 93 (Հայաստանի հնագիտ. հուշարձանները։ Ժայռապատկերներ / ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտ. և ազգագր. ին-տ։ Հ. 11։ Պր. 3)։*

Աշխատությունն ընդգրկում է Գեղամա լեռներում 1969—1971 թթ. հայտնաբերված և ընդօրինակված ժայռապատկերների մի քանի նշանակալից խմբեր, որոնցով ներկայացվում է ուշ նեոլիթ-երկաթեդարյան ժամանակների նախնադարյան արվեստը: Այս և հարակից նյութերի հիման վրա ուսումնասիրվում են ժայռանկարների կերտման տեխնիկան և ոճական առանձնահատկությունները, դասակարգման և թվագրման խնդիրները, ժայռապատկերների ներքին բովանդակությունը և նրանց կարևոր նշանակությունը նախնադարյան տնտեսության ու կենցաղի, կրոնաառասպելաբանական աշխարհայացքի և հավատալիքների լուսաբանման հարցերում:

Մ $\frac{0507000000}{708(02)—81}$ 49—78

902.6(C43)
ԳՄԴ 63.4(2Հ)



Հ. Ա. ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ
(1921—1977)

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Հայաստանի նախնադարյան ժայռապատկերների նախնական ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ դրանք տոհմացեղային հասարակության պատմության անաղարտ, անփոխարինելի և առաջնակարգ աղբյուրներ են, որոնք իրենց թվացող պարզունակության մեջ պահպանել են հազարամյակներ առաջ անցած-գնացած սերունդների կենսագործունեության, հասարակական-արտադրական կյանքի, երկրագործ-անասնապահների գաղափարաբանության, հին լեգենդների, առասպելների խորախորհուրդ ու նվիրական գաղտնիքները: Էնեոլիթ-երկաթեդարյան մեր ժայռապատկերներն իրենց ինքնատիպ, երբեմն գեղարվեստական կատարելության հասցված կոմպոզիցիաներում և նրանց ուղեկցող խորհրդանշան-գաղափարագրերի մեջ պահպանել են բավականաչափ ստույգ տեղեկություններ մարդու կողմից բնական երևույթների և օրինաչափությունների ճանաչման ու օգտագործման վերաբերյալ, օրինաչափություններ, որոնք ընկած էին ոչ միայն մարդու կենսաբանական զարգացման ու հարատևման, այլ նաև արտադրող տնտեսության կազմավորման և մարդկային հասարակության վերընթաց զարգացման հիմքում: Չէ՞ որ մարդկային հասարակության զարգացման պատմությունը, առաջին հերթին, բնության օրինաչափությունները ճանաչելու և դրանք օգտագործելու պատմությունն է. ըստ այդմ, որքա՛ն ավելի են ճանաչվում և օգտագործվում այդ օրինաչափությունները, այնքան ավելի զարգացած է հասարակությունը: Հենց այս առումով էլ ժայռապատկերներն անգնահատելի ծառայություն են մատուցում նախնադարյան հասարակության տարբեր փուլերի սոցիալ-տնտեսական զարգացման մակարդակը որոշելու տեսակետից: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ ժայռանկարի զարգացումն Հայաստանում նախապատրաստեց ծագումը նախնական գրերի, որոնք իբրև գրության սիստեմ լիովին ձևավորվեցին ուրարտական թագավորության պայմաններում (մ. թ. ա. IX—VIդդ.) և պատմամշակութային որոշակի դեր խաղացին վաղ հայկական ժամանակաշրջանում, ընդհուպ մինչև մաշտոցյան գրերի գյուտը: Ահա այս հանգամանքներով է պայմանավորված ժայռապատկերների նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը, նրա՛նց աստիճանաբար ընդլայնվող և խորացող ուսումնասիրությունը ոչ միայն Հայաստանում, այլև աշխարհի բոլոր այն երկրներում, ուր ժայռապատկերներ կան կամ հայտնաբերվում են:

Գեղամա լեռների ժայռապատկերներին նվիրված ներկա պրակը առաջին պրակի[1] շարունակությունն է և ընդգրկում է 1969—1971 թվականներին ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արշավախմբի կողմից[2] Փոքր և Մեծ Պայտասար, Ջիարաթ, Շեյխի Չինգիլ և այլ գագաթների

[1] «Գեղամա լեռների ժայռապատկերները», Հայաստանի հնագիտական հուշարձաններ, գիրք 6, պր. 1, Երևան, 1972։

[2] Արշավախմբի աշխատանքներին մասնակցել են Հ. Ա. Մարտիրոսյանը (արշ. պետ), Ռ. Մ. Թորոսյանը, Հ. Ռ. Իսրայելյանը, Ս. Կ. Մեժլումյանը (գիտական աշխատակիցներ, և վաղամեռիկ նկարիչ Ա. Ասատրյանը (Ավետ Ասատուր)։

տորոտներում հայտնաբերված ու ուսումնասիրված բացառիկ հարուստ ու նշանակալից պատկերախմբերի նյութերը, որոնք վերաբերում են մ.թ.ա. V–I հազ. (նկ. 1—2):

Աշխատության IV գլուխը («Ժայռանկարը պատմահնագիտական ուսումնասիրության հավաստի աղբյուր է») շարադրել է կենսաբանական գիտ. թեկնածու Ս. Կ. Մեժլումյանը, իսկ VI գլխի «Արև աստվածություն» և VII գլխի «Երկվորյակներ» կենդանակամարի պատկերը և նշանագիրը բաժինները՝ պատմ. գիտ. թեկնածու Հ. Ռ. Իսրայելյանը[3]:

---

[3] *Գրքի հեղինակ՝ պրոֆ. Հ. Մարտիրոսյանի վերահաս մահվան պատճառով աշխատությունը վերջնական հրատարակության են պատրաստել պատմ. գիտ. թեկնածու Հ. Իսրայելյանը և հեղինակի դուստր, արևելագետ Ա. Մարտիրոսյանը* (խմբ.):

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԺԱՅՌԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԿԱՏԱՐՄԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՆ ԵՎ ՈՃԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ժայռապատկերների արվեստը ուշ նախնադարյան Հայաստանի հոգևոր կյանքի ամենանշանակալից երևույթներից է։ Իբրև նեոլիթյան հեղափոխության գերագույն արգասիքներից մեկը, նա արտահայտում է մարդու վերափոխված վերաբերմունքը բնության նկատմամբ և իրականության բարդ, բազմակողմանի, փոխադարձորեն կապակցված երևույթների ավելի խոր ընկալումը։ Մարդկանց, մարդկային խմբերի գործունեությունն այդ շրջանում դառնում է արվեստի կենտրոնական թեման, և դրա ձևավորման անհրաժեշտությունը կյանքի է կոչում պատկերների պայմանականություն, խիստ ոճավորում, պատմողական բնույթ, առանձին կերպարների սյուժետային ենթակայություն, զարգացած կոմպոզիցիա ստեղծելու ռեալ փորձեր[1]։

Գոյատևման շուրջ չորսհազարամյա ժամանակաընթացքում, այդ արվեստը մշտական շարժման ու փոփոխությունների մեջ անդրադարձնում է պատմական զարգացման տարբեր փուլերի առանձնահատկությունները, կատարման տեխնիկայի ու ոճերի բազմազանությունը, նախնադարյան նկարիչների հարյուրավոր սերունդների անհատական ճաշակը, ձիրքը, տաղանդն ու կարողությունները, և իր ամբողջության մեջ ներկայանում է մեզ իբրև բարդ ու «անլուծելի շղթաներով» կապակցված մի ֆենոմեն, որն ըստ ամենայնի արժանի է քննական մանրակրկիտ վերլուծության, նախ և առաջ հուշարձանախմբերի գիտական խմբավորման ու դասակարգման, ապա թվագրման ու մոտավոր մեկնաբանման առումներով։

Ժայռապատկերների ուսումնասիրության ներկա փուլում հնարավոր է դիտել ու հաստատել նրանց տեխնիկական, ոճային ու ժամանակագրական մի քանի հիմնական, ընդհանուր առանձնահատկություններ միայն, որոնք, այնուամենայնիվ, կարող են վստահելի հիմք ծառայել ապագա ուսումնասիրությունների համար։

Արշավախմբի կողմից Հայաստանում ուսումնասիրված ու դիտված հուշարձանախմբերից ամենահինը գտնվում է Գեղամա լեռների Մեծ Պայտասար գագաթի ստորոտին (նկ. 1—2)։ Այս խմբի ժայռապատկերները փորագրված են (ծեծված) որձաքարի հսկա վեմերի վրա, ունեն խոշոր չափեր, ոչ խոր և ոչ հստակ փորագրություն։ Ցավոք, հողմահարման և փորագրման տեխնիկայի անկատարության հետևանքով, նշված խմբի պատկերները հազիվ են նշմարվում, ենթակա չեն ընդօրինակման և քննության։ Նկատվում է միայն, որ դրանց կատարման տեխնիկան շատ նման է ավելի ուշ ժամանակներում կիրառվածին։ Հավանական է, որ այդ խումբը վերաբերում է վաղ նեոլիթյան ժամանակներին (մ.թ.ա. VII—V հազ.) և հանդիսանում է ստորև քննարկվելիք պատկերների հավանական տեխնիկական նախատիպը։

Գեղամա լեռների ժայռաքանդակների տեխնիկական առանձնահատկությունները հստակորեն դիտվում են նույն Մեծ Պայտասարի ժամանակագրական հաջորդ խմբում (մ.թ.ա. V—IV հազ.) և նրանից ծայր առնող բոլոր այլ հուշարձաններում։ Սրանց մեջ մեկուսի, խմբային, թե կոմպոզիցիոն պատկերներն ամենուրեք փորագրված են որձաքարե ժայռաբեկորների վրա՝ ձեռքի քարե թակիչների և վանակատե կտրիչների օգնությամբ։

Ամենատարբեր չափերի (0,5—8 քմ) ու ձևերի քարե այդ «կտավները» ունեն համեմատաբար ողորկ, փայլուն, բայց անհավասար մակերես և նկարազարդումից առաջ լրացուցիչ մշակման չեն ենթարկվել։ Պատկերները սովորաբար տեղադրված են վեմի մակերեսին, սակայն հաճախ այդ

[1] „Всеобщая история искусства", М., т. I, 1956, стр. 28—32.

նպատակով օգտագործվել են նաև կողային հարթությունները։ Պատահում է նաև, որ մարդու կամ կենդանու նույն պատկերը քանդակված է տարբեր հարթությունների վրա։ Մեծ կոմպոզիցիաներն արվում էին հսկա ժայռաբեկորների բոլոր հարթությունների վրա։ Պատկերների քանակը մեկ կոմպոզիցիայում երբեմն հասնում է 60—70-ի։ Նրանց մեծությունը կախված է յուրաքանչյուր առանձին պատկերներին վերագրվող նշանակությունից, քարի չափերից, զարգացման այս կամ այն փուլում ընդունված մասշտաբային չափանիշներից և բազում այլ հանգամանքներից։ Քարի մուգ փայլուն ֆոնի վրա պատկերը վերջնականապես ձևավորվում էր ծեծելու եղանակով, որը կատարվում էր թակիչի բանող ծայրի հարյուրավոր կամ հազարավոր համաչափ զարկերի միջոցով։ Պատկերի մակերեսն այդպիսով ծածկվում էր հազարավոր մանր փոսիկներով կամ րծերով, կորցնում էր քարի բնական ողորկությունը, պատկերների եզրագծերը մանր ատամիկների տեսք էին ստանում։ Ինքը՝ պատկերը խորանում էր քարի մակերեսից մի քանի միլիմետրով։ Բացառիկ դեպքերում ակոսային եղանակով արված պատկերների խորությունը հասնում էր 1—2 սմ-ի։ Պատկերների խորությունը միանգամայն բավարար էր նրանց պահպանության, երկարակեցության և գունային տպավորություն ստեղծելու համար։ Քարի ֆոնը միշտ ողորկ ու փայլուն էր լինում, մինչդեռ պատկերը համեմատաբար անփայլ, գունաթափ և թակիչի բանող մասի փոսիկներից առաջացած անհավասար մակերեսով (Նկ. 3—7)։

Ամբողջովին փոսիկներով լցված և ակոսային եղանակով քանդակելու տեխնիկան մինչև վերջ էլ պահպանեց իր նշանակությունը, ժամանակի ընթացքում ենթարկվելով աննկատելի փոփոխությունների։ Աշխատատար պրոցեսների կրճատման, մեծ կոմպոզիցիաներ ստեղծելու նպատակով զգալիորեն փոքրացվեցին պատկերների չափերը, կանոնավորվեցին, սլացիկ ձևեր ստացան եզրագծերը, գեղեցիկ, ուղիղ ու ավելի խոր դարձան ակոսները, գտնվեցին նոր համաչափություններ, ակոսավոր պատկերների քանակը ավելացավ և այլն։ Այս ամենի հետ բնականորեն փոփոխվում, կատարելագործվում էին աշխատանքի գործիքները՝ քարե թակիչներն ու վանակատե կտրիչները։ Նախնադարյան մեծ արվեստի կերտողներին հաջողվում էր խիստ պայմանականությամբ ու ոճավորմամբ հասնել մեծ արտահայտչականության, դինամիզմի, էքսպրեսիայի, որսալ ամենատարբեր կենդանիներին բնորոշ առանձնահատկությունները, ստեղծել սլացիկ, գրագետ, բարդ կոմպոզիցիաներ՝ պատկերների որոշակի դասավորությամբ, բարդ գործողությունների պատկերմամբ, նկարի համաչափություններով, քարի հարթության վրա զետեղված պատկերների հորիզոնական կամ ուղղահայաց բազմաշար դասավորությամբ։

Պարզապես անհնարին էր հաղթահարել այս բոլոր բարդությունները միայն ու միայն կետ-հարվածային տեխնիկայի կիրառմամբ։ Տրամաբանությունը ստիպում էր փնտրել ու գտնել լրացուցիչ տեխնիկական հնարանքներ, որոնց զուգակցման եղանակով հնարավոր լիներ հասնել այդպիսի կատարելության։ Երկարամյա մանրազնին պրպտումներից հետո հաջողվեց բացահայտել նախնադարյան նկարիչների տեխնիկագեղագիտական գլխավոր «հնարանքը»։

Պարզվեց, որ պատկերների վերին շերտի «ծեծված» մակերեսի տակ թաքնված է գծանկար-էսքիզը, որն ընկած էր թե կոմպոզիցիոն մտահղացման, թե կառուցվածքի, թե պատկերների ոճական արտաբերման հիմքում։ Այդպիսի մի ժայռանկար գտնվեց Փոքր Պայտասարի արևելյան ձորակում (Նկ. 8)։ Փոքր չափի (55—65սմ) սեղանաձև մի քարի վրա համարձակ, վարժ ու արագ ձեռքով, ամբողջական բարակ գծերով, վանակատի սուր կտրիչով նկարված էին 11 այծեր՝ երկար ոտքերով, ուղղահայաց, բարձրադիր՝ վերին մասում կեռ եղջյուրներով, իրանի երկար, հորիզոնական գծերով (ըստ ոճի մ.թ.ա. II հազ.)։ Էսքիզի վրա սկսվել էր որոշ ֆիգուրների ներքին մասերի լրացուցիչ մշակումը թակիչի կետահարվածային (փոսիկավոր) տեխնիկայով, պատկերները վերջնականապես եզրագծելու և ավարտելու նպատակով։ Բարեբախտաբար աշխատանքը թերավարտ էր և միայն դրա շնորհիվ հնարավոր եղավ հաստատել գծանկար-էսքիզների գոյությունը։

Նույն Փոքր Պայտասարի հարավային երկրորդ ձորակում մ.թ.ա. II հազ. առաջին կեսի պատկերախմբում հայտնաբերվեց երկրորդ թերավարտ ժայռանկարը, որը ներկայացնում է գծային տեխնիկայով կատարված այծի պատկեր։ Կենդանու իրանը պատված է բազմաթիվ բարակ գծերով, սկսված է կետահարվածային մշակումը, բայց մնացել է կիսավարտ (Նկ. 9)։

Այս նույն պատկերախմբում առկա է շատ հետաքրքիր, թերավարտ որսի տեսարան՝ կաղմըված այծերի, շան, որսորդի պատկերներից (Նկ. 10)։ Դրանցից ավարտված է միայն այծապատկերը՝ կետհարվածային մշակմամբ, մնացածները ներկայացված են գծային տեխնիկայով։ Այծերից մեկի իրանը պատված է թեք գծերով,

մյուսի գլխին առկա է գծանկար բարակ ցանց։ Սրանից վերև գծագրված են փոքրիկ շան, աղեղի ու եռանկյունասլաք նետի պատկերներ։ Նկարիչը չի հասցրել միակցել որսորդին, որի թերավարտ պատկերը շատ ուշագրավ է տեխնիկական իմաստով։ Որսորդի գլուխն ու իրանը կազմված են նրբագիծ ուղղանկյուններով, գրեթե ավարտված է գլխի ու ձախ թևի կետ-հարվածային մշակումը, աջը, սակայն, ներկայացված է մի բարակ, կեռ գծով։ Որսորդի թիկունքի ետևում կետ-հարվածային տեխնիկայով տրված են ինչ-որ այլ մանրամասներ ևս։

Նույն տեխնիկայով մշակված մի այլ ժայռանկար հայտնի դարձավ Մեծ Պայտասարից հարավ-արևելք, 800—1000 մ տարածության վրա, ուշ բրոնզեդարյան ժայռանկարների շարքում (նկ. 11)։ Թե կենդանու, թե մարդու պատկերները լրիվին մշակված են կետ-հարվածային տեխնիկայով։ Որսորդը զիմավոր է և զգեստավորված, զինված է նետով ու լայնալիճ աղեղով։ Սակայն այստեղ էլ նկարիչը չի հասցրել կետ-հարվածային տեխնիկայով մշակել որսորդի աղեղն ու նետը, որի ծայրապանակը եռանկյունաձև է, շատ բնորոշ մ. թ.ա. X դարի մետաղյա նետասլաքներին։ Չեն ավարտված նաև կենդանու ճիրանները, որոնք փորված են ուղիղ, սուր գծերի ձևով։ Տեսարանում առկա երկրորդ որսորդի պատկերը կետ-հարվածային տեխնիկայով մշակված է մինչև գոտկատեղը, նրա աղեղը դարձյալ միայն գծագրված է։ Երկրորդ որսորդի թիկնամասում նույնպես գծագրված աղեղներ կան։

Այդ խմբում առկա է նույն ժամանակաշրջանի մարդակերպ մի պատկեր ևս (նկ. 12), կլորավուն իրանով, ուսերից բուսած գերապրուկային թևելուստներով։ Նրա մատներն ու գլխի ցից մազերը ներկայացված են վերընթաց սուր գծերով։ Գծային տեխնիկայով են կատարված նաև պատկերի դիմաց գտնվող աղեղն ու նետը, որը նույնպես ավարտվում է բնորոշ եռանկյունի սլաքով։

Գծաէսքիզային և կետ-հարվածային տեխնիկայի համադրմամբ կատարված մի քանի կոմպոզիցիաներ կան Ջիրաթ գագաթի պատկերախմբում, որոնք նկարագրվածներից տարբերվում են իրենց շերտավոր բարդումներով և առանձին քննարկման կենթարկվեն։

Այսպիսով, Գեղամա լեռների (և ողջ Հայաստանի) ժայռապատկերների գերակշռող մեծամասնությունը կատարվում էին գծաէսքիզային և կետ-հարվածային տեխնիկայի համատեղ կիրառմամբ, մ. թ.ա. V հազ. սկսած մինչև I հազ. սկզբները։

Զուտ գծային տեխնիկայի կիրառումն ավելի բնորոշ էր վաղ երկաթի դարաշրջանին, սակայն այն համատարած չդարձավ։ Ջիրաթ գագաթից հարավ-արևմուտք ֆիքսացված են ավելի քան քսան ժայռապատկեր, որոնք կատարված են օբսիդիանե կտրիչի միջոցով, նուրբ, հազիվ նշմարելի գծերով, երբեմն նման ճատրակի տախտակներին, երբեմն էլ կացարանների հատակագծերին (նկ. 13—14)։ Սակայն երկրաչափական այս պատկերների հետ միասին, նույն Ջիրաթում, հանդիպում են միևնույն տեխնիկայով կատարված հետաքրքիր տեսարաններ։ Դրանցից մեկի մեջ հազիվ նշմարելի գծագրությամբ պատկերված են հետիոտն, հեծյալ մարդկանց ու կենդանիների ծայրաստիճան ոճավորված պայմանական-պատկերագրական բնույթի պատկերներ և մի հըսկա կենաց ծառ (նկ. 15)։ Գծաէսքիզային և կետ-հարվածային տեխնիկայի կիրառումը համատարած ու հարատև էր ողջ Հայկական լեռնաշխարհի պատկերագրությանը։ Այն, ըստ երևույթին, կիրառվում էր նախնադարյան շատ ժողովուրդների կողմից, աշխարհի տարբեր մասերում։ Բայց միշտ չէ, որ այդ երևույթը հնարավոր է բացահայտել ու ապացուցել անգամ լավ ուսումնասիրված հուշարձանախմբերում։

Այս է ժայռապատկերների կատարման տեխնիկան՝ ամենահիմնական ու ընդհանուր գծերով։ Իր թվացող պարզունակության մեջ այդ տեխնիկան ուներ բազմաթիվ այլ գաղտնիքներ ու նրբություններ, պահանջում էր մեծ փորձ, հմտություն, քարի տեսակի ու հատկանիշների իմացություն։ Այս բոլորը լիովին կարելի է ուսումնասիրել միայն փորձառական եղանակով։ Այդուամենայնիվ, նկարագրված տեխնիկան իր պարզությամբ հանդերձ բավականաչափ ընդհանրական էր և հնարավորություն էր ընձեռում ժամանակի ընթացքում ստեղծել ոճերի այնպիսի ճոխություն ու բազմազանություն, որպիսին դժվար է գտնել նույնիսկ ժամանակակից արվեստում։ Ոճավորումը Հայաստանի ժայռարվեստում կիրառվում էր ամենուրեք, ծայրից ծայր, տասնյակ կենդանիների, մարդկանց, աստվածների, իրերի ու առարկաների կերպավորման մեջ։ Ավելին, ժամանակագրական որոշակի հատվածի սահմաններում հանդես են գալիս նույն պատկերի մի քանի տարբեր ոճավորումներ։

Սույն աշխատության մեջ կատարվում է ոճական մասնակի քննություն, այնքանով, որքանով, այն կարող է օժանդակել նյութի դասակարգմանն ու ժամանակագրական վերլուծությանը։

Ձևաոճական փոփոխություններն ամենից ավելի պարզ ու հստակ դիտվում են այծերի, ցլերի ու մարդկանց պատկերներում, որոնք կազմում

են Հայաստանի նախնադարյան ժայռապատկերների ամենաբնորոշ և հաճախադեպ տարրերը։ Ըստ այդմ դիտվում է և տեխնիկայի աստիճանական կատարելագործում ժամանակի որոշակի հատվածների մեջ։ Կենդանապատկերը ժամանակագրական ու ոճական զարգացման համեմատությամբ դիտելիս երևան է գալիս նյութի դասակարգման որոշակի օրինաչափություն։

Ոճ Ա—Ա ոճի այծապատկերը հանդիպում է Հայաստանի հնագույն ժայռանկարներում, որոնք, ինչպես ստորև կտեսնենք, վերաբերում են ուշ նեոլիթ-էնեոլիթյան ժամանակաշրջանին։ Հուշարձանների այս խմբում այծապատկերը, կամ ինչպես ընդունված է ասել «իծագիրը», հեռու է կատարելությունից, զուրկ է համաչափությունից և բնորոշ մանրամասների շեշտումից։ Պատկերը չափից ավելի երկար է (60—80 սմ) ու ցածրադիր (30—40 սմ) և այդ համամասնությունների համապատասխան օժտված է կարճ դնրապրուկային ոտքերով և երկար մեջքի վրա փռված ու նրա ուղիղ, հասու գծին զուգահեռ եղջյուրներով։

Պատկերը կազմված է լայն, ոչ խոր ակոսների միջոցով և լրացուցիչ ներքին մշակման չի ենթարկված։ Սա իծանկարի հնագույն և միակ ձևն է (աղ. I, շարք I)։

Ոճ $Ա_1$—Պատմական զարգացման հաջորդ փուլում (մ.թ.ա. III հազ.) հանդես է գալիս «իծագրի» մի քանի տիպ, մի քանի ոճ, սակայն ամենից առաջ խիստ կատարելագործվում, բարելավվում և ընդհանուր տարածում է գտնում Ա ոճի պատկերը։ Խորացվում և նրբացվում է ակոսեզրագիծը, խիստ փոփոխության են ենթարկվում չափերն ու համաչափությունները (երկարությունը՝ 25—30 սմ, բարձրությունը՝ 20—25 սմ), պատկերը համապատասխանաբար օժտվում է նոր բնորոշ հատկանիշներով՝ ոտքերը դառնում են ավելի երկարուկ ու գեղեցիկ, եղջյուրները կտրվում են մեջքից, հզորանում մեկ կամ երկու զույգ ճյուղերով ու դառնում կամարաձև, իրանը քառանկյունի ձև է ընդունում, գլուխն անջատվում է իրանից։ Այս ոճի պատկերը ամենատարածվածն էր (մ.թ.ա. III հազ.), սակայն դրա հետ մեկտեղ հանդես են գալիս երկրաչափական բնույթի ավելի ոճավորված ու պարզեցված բազմաթիվ այլ պատկերներ (աղ. I, շարք II—III)։

Ոճ $Ա_2$—Հիմնականում շարունակում է $Ա_1$ ոճի մ.թ.ա. III հազ. «իծագրի» ոճական առանձնահատկությունները, սակայն պատկերը դառնում է ավելի սլացիկ և քառանկյունի, ոտքերը՝ երկար ու նուրբ, ձևավորվում է գլուխը և այլ մանրամասներ, մ.թ.ա. III հազ. կամարաձև մեջքին հենվող եղջյուրները կտրվում են իրանից, դառնում ավելի ուղղահայաց և միայն վերին մասում կորանում։ Այս ոճը բնորոշ է մ.թ.ա. II հազ. պատկերներին (աղ. I, շարք IV—V)։

Ոճ $Ա_3$—Մ.թ.ա. II հազ. վերջին և I հազ. առաջին կեսին տեղի է ունենում $Ա_2$ ոճի կատարելագործում։ Այծի զույգ եղջյուրները փոխարինվում են մեկով, չորս ոտքերը՝ երկուսով, իրանի մասը բարակում է. մռութը շեշտվում (աղ. I, շարք V—VI)։

Ոճ Բ—Այծապատկեր փորագրելու նոր ոճը (ոճ Բ) սկսվում է գծանկարով։ Նախապես գծագրվում է պատկերը՝ սուր կտրիչով, այնուհետև գծերը ակոսիկների են վերածվում «ծեծման» եղանակով, քարե թակիչներով, որոնք տարբերվում են Ա և $Ա_1$ ոճերի թակումներից, բանող ծայրերի նրբությամբ և ընդհանրապես գործիքի փոքր չափերով։ Ոճի ձևավորումը կատարվում է տեսական, մեթոդիկ բացառումների եղանակով։ Բ ոճի այծապատկերների իրանը կազմվում է սուր անկյուններով իրար հարող երկու եռանկյունիներից, որոնց ստորին անկյուններում դեռևս պահպանվում են դերապրուկային գծային վերջույթները, իսկ վերին ծայրերում՝ գերապրուկ դարձած պոզերն առանց գլխի և պոչիկը[2]։ Բ ոճի պատկերների տարբերակները շատ են։ Մի քանի դեպքերում այս եռանկյունաչափական պատկերն ունի գլուխ, պոզեր, մեկ ոտք և պոչ, այնուհետև կից եռանկյունիների ծայրերին մնում է որևէ մի էլեմենտ՝ եղջյուր, սրուն կամ գլուխ։ Վերջապես մնում են իրար կից երկու եռանկյունիներ միայն, որոնք հաճախ արտաբերվում են զուտ գծային եղանակով։ Սրա հիման վրա էլ առաջ է գալիս այծապատկերը, որը դառնում է նշանագրի հիմք։ Բ ոճի ֆիգուրները բնորոշ են Հայաստանի մ.թ.ա. III հազ. բոլոր ժայռապատկերների համար և բավականաչափ հաճախ հանդիպում են Գեղամա լեռների ժայռապատկերների տարբեր խմբերում (աղ. I, շարք VII—VIII)։

Եռանկյունաչափ այս ոճը որոշ առումով ընդհանուր է և կիրառվում է նախնադարյան արվեստի տարբեր բնագավառներում՝ բավականաչափ երկար ժամանակի ընթացքում մարդկային ու կենդանական ամենատարբեր պատկերներ արտաբերելիս։ Այս ոճը բնորոշ է նախ և առաջ մ.թ.ա. III հազ. խեցեղենի պաշտամունքային զարգա-

[2] Տե՛ս Հ. Մարտիրոսյան, Հ. Իսրայելյան, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, պրակ 6, նկ. 150, 152, 203, 204, 284, 304 և Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Ժայռապատկերների դասակարգման մի քանի նախնական տվյալներ, «Լրաբեր» (հաս. գիտ.), 1970, № 9, աղ. III, նկ. 30։ Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հայաստանի նախնադարյան ժայռագրերը և նրանց ուրարտահայկական կրկնակները, Երևան, 1973, աղ. V, նկ. 7։

նախշերի համար և հնարավոր է, որ այդտեղից է անցել ժայռապատկերներին և մետաղե առարկաներին։

Մարդկային ֆիգուրները պատկերվում են այս ոճով ուշ բրոնզի և վաղ երկաթի ժամանակներում։

Ոճ Գ—Նվազ տարածված ոճ է, որոշ առումով կապվում է նախորդի հետ, շատ բնորոշ է մ.թ.ա. III հազ. երկրորդ կեսի և II հազ. սկզբների կամ առաջին կեսի պատկերագրությանը։ Պատկերը ներկայացվում է քառանկյունի կողային խորություններով, որ, ըստ էության, նույն կից եռանկյունիների սկզբունքն է։ Դրանց միջոցով շեշտվում են քառանկյունու չորս անկյունները։ Սրանց տակ ներկայացվում են կենդանու վերջավորությունները։ Նման պատկերի ամբողջ մակերեսը կազմող գլուխը կամ մռութը լավ շեշտված է։ Այս ոճի պատկերներն իրենց նմանակներն ունեն Շամիրամ գյուղի մ.թ.ա. I հազ. տուֆե կրոմլեխաքարերի վրա (աղ. I, շարք IX)։

Նշված ոճերից յուրաքանչյուրն ունի հարյուրավոր տարբերակներ՝ կատարված անհատական որոշակի ճաշակի ու կարողությունների համապատասխան։

Ոճական մի շարք խմբերով և ոճաբանական բազմաթիվ առանձնահատկություններով են հանդես գալիս Հայաստանի և մասնավորապես Գեղամա լեռների բոլոր մնացած կենդանապատկերները։ Ցլապատկերներն, օրինակ, բաժանվում են չորս հիմնական ոճի (աղ. II).

ա) Վայրի ցուլերի (զուբրերի) պատկերներ, կատարված լիակոնտուր տեխնիկայով, փոքր գլխով ու եղջյուրներով, բնորոշ սապատով և մռութով (աղ. II, շարք I—II)։

բ) Վայրի հզոր ցուլերի խումբ, որ պատկերվում է պրոֆիլի խոշոր չափերով, հսկա եղջյուրներով, որսորդներով շրջափակված, կատաղի տեսքով, լարված իրանով (աղ. II, շարք III—IV)։

գ) Ընտելացված ցուլեր (եզներ), որ պատկերվում են ստատիկ վիճակում, վերին աստիճանի ոճավորված (իրանի ձողը, երկու ոտք, երկու պոզ), հաճախ սայլին լծված կամ ֆունկցիոնալ այլ դիրքերում (աղ. II, շարք V)։

դ) Պաշտվող ցուլերի պատկերներ ճկված կամ զիգզագաձև իրանով, փոքր գլխով, լողակների նմանվող վերջույթներով (աղ. II, շարք VI)։

ե) «Դ» ոճի մի այլ տարատեսակ՝ իրանից անջատվող և մանրամասն գծագրվող գլխով։ Պատկերն ամբողջությամբ կրկնում է նույն Գեղամա լեռների վիշապների վրա քանդակված ռելիեֆ ցլապատկերները։ Այս հիմնական խմբերի տասնյակ տարատեսակներ կան, որոնք անհնար է մեկ-մեկ նկարագրել (աղ. II, շարք VII—VIII)։

Այծերի ու ցլերի նման տարբեր ոճով են արտաբերվում եղջերուներն ու շները, գիշատիչների մի քանի տեսակները, թռչունները և մարդիկ։

Անհրաժեշտ է այստեղ համառոտակի բնութագրել մարդու, մարդակերպ ոգիների՝ աստվածների պատկերման տարբեր ոճերն ու ոճական տարբերակները, որոնց ներքին իմաստը դեռևս մանրազնին ուսումնասիրված չէ (աղ. III)։

Ոճ Ա—Մարդու ամենատարածված, ամենահին, բոլոր ժամանակներին բնորոշ պատկերը. շատ պարզ ու հասարակ մի ֆիգուր է՝ կազմված իրանի և վզի ուղղահայաց ձողից, որ ավարտվում է գլխի շրջանաձև գոգավորությամբ և աջից ու ձախից ճյուղավորվող չորս վերջույթներով. դրանցից վերին երկուսը կազմում են պատկերի թևերը, իսկ ներքևինները՝ ոտքերը։ Հաճախ ոտքերի արանքում պատկերվում է սեռական հատկանիշը (ոճ Ա, շարք 1)։ Այս հիմնական պատկերը ժայռանկար կոմպոզիցիաներում հանդես է գալիս բազմաթիվ տարբերակներով՝ մերկանդամ, զգեստավորված, դիմակավորված, զինված ու անզեն, ամենաբազմազան դիրքերում և գործողությունների մեջ և դրանց համապատասխան վերջույթների դասավորությունը փոխած (Ոճ Ա, շարք 2—4, Ոճ $Ա_1$, շարք 1)։ Նեոլիթ-էնեոլիթյան շրջանի նկարագրված մարդու պատկերները խոշոր ու կոպիտ են, նրանց երկարությունը հասնում է 1 մ-ի կամ անցնում դրանից։ Սրանց մեջ հստակորեն զանազանվում են տղամարդկանց, կանանց, երեխաների պատկերները, ինչպես նաև պտղաբերող, կախարդող, հմայող ոգիների կամ աստվածների պատկերները, որոնք ունեն խոշոր չափեր, ընդգծված վերջույթներ, առնանդամներ և հատուկ կեցվածքներ (Ոճ Դ, Ե)։

Ոճ Դ, Ե—Պտղաբերող աստվածները կամ ոգիները ծագում են անմիջականորեն Ա ոճից. սակայն սովորական մարդկային կերպարներից տարբերելու համար պատկերվում են խոշոր չափերով, մարմնի ընդգծված մասերով, առանձնահատուկ դիրքով ու կեցվածքով և իբրև կանոն՝ երկնային լուսատուների՝ արևի, լուսնի, խաչի, ճանկախաչի կամ նրանց փոխարինող կենդանապատկերների հետ։ Այս ոճի պատկերները տարածած թևերի ու ոտների վրա հաճախ երկար ու ճառագայթաձև մատներ ունեն. իբրև կանոն, հանդես են գալիս պպզած դիրքում՝ խիստ շեշտված առնանդամով։ Կան այնպիսի տարբերակներ, որտեղ այդ ոգիների արական և իգական զուգակիցները հանդես են գալիս միասին կամ մի քանի արական պատկերներ նույն կոմպոզիցիայում։ Կան ուշագրավ տարբերակներ, որտեղ այդ պատկերները բոլոր կողմերից առնված են ճառագայթ-

ների մեջ և մի տեսակ «հրաշուլքի» երևույթ են ներկայացնում։ Այս բոլոր պատկերները կապված են արևի, սեռական ընդգծված հատկանիշի, երկրի, ծառի, պտղի, սերնդի, պտղաբերման սիմվոլներ հանդիսացող կենդանատեսակների հետ և մարմնավորում են պտղաբերման աստվածության գաղափարն ու պաշտամունքը։

ՈՃ Ա, շարք 2—Այս ենթաոճի մարդակերպ պատկերները գրեթե չեն տարբերվում վերը նկարագրած ենթաոճի պատկերներից, եթե նկատի չունենանք, որ Սյունյաց և Գեղամա լեռներում, Արագածում և այլուր դրանք հանդես են գալիս բացառապես կանգնած և թևերը վեր մեկնած դիրքով, որ աղոթքի կամ հմայական սրբազան արարողության կեցվածք է հիշեցնում։ Ելնելով կոմպոզիցիաներում նրանց գրաված դիրքից, ֆունկցիայից, շրջապատից և մի շարք այլ հանգամանքներից, կարելի է ենթադրել, որ դրանք ոչ թե պտղաբերության, այլ ավելի շուտ կենդանիներին հովանավորող ոգիներ կամ աստվածներ են (ՈՃ Դ, Ե) (աղ. III, շ. IX—XI)։

Նկարագրված հիմնական ոճից ու նրա ենթաոճերից բացի, Հայաստանի ժայռապատկերներում հանդիպում են նաև ոչ նվազ տարածված մի քանի այլ ոճեր։ Դրանցից կարևորները երկուսն են, որոնք նույնպես ունեն իրենց բազում տարբերակները (ՈՃ $Ա_1$, Բ և Գ)։

ՈՃ $Ա_1$—Ներկայացնում է մարդու պարզունակ պատկեր՝ բազում տարբերակներով։ Պատկերի իրանն ու գլուխը պատկերվում են հաճախ մեծ կամ փոքր ձվաձև գծերով, ներքևում ավելացրած ոտքերով և ուսերի մակարդակից՝ թևերով, երբեմն մարդու իրանն ու գլուխը պատկերվում են իրար կից մեծ ու փոքր ձվաձև գծերով, որոնց ավելացվում են ոտքերն ու սեռական հատկանիշը։ Հաճախ ներքևի ձվածիրը շատ երկարուկ է և ենթադրում է իր մեջ նաև իրանի ստորին վերջավորությունները։ Այսպիսի դեպքերում գլուխը շատ փոքր է լինում, և մի գծով պատկերվում են թևերը, որոնք հատում են կլորավուն իրանի վերին մասը։ Այս պատկերի շատ հատկանշական տարբերակների վրա գլուխը բացառված է, օվալի ներքնամասը բաց է, և պատկերը վեր է ածվում կամարի՝ մեջտեղից հատված թեք կամ ուղիղ գծով։ Այնուհետև վերանում է նաև միջտեղի հատող գիծը, և մնում է սոսկ կամարը (աղ. III, շարք V—VI)։

ՈՃ Բ—Մարդու խաչաձև պատկեր է, որի ոտքերը եռանկյունու, կիսված եռանկյան, կիսաշրջանի և լրիվ շրջանագծի ձև ունեն, իսկ թևերն ու ոտքերը՝ իրանի ուղղահայաց ձողը հատող զույգ գծերի։

Ինչպես տեսնում ենք, Հայաստանի նախնադարյան արվեստում, մանավանդ ժայռապատկերների մեջ անչափ շատ են մարդկային պատկերները, որոնք հանդես են գալիս մեկուսի կամ խմբովին, ամենատարբեր կապակցությունների մեջ՝ աղեղնավորված և պարաններով զինված, հմայող, կախարդող որսորդների, խաշնարածների, գառնարած մանչուկների, ծառերին երկրպագող էակների դերում, ծիսական արարողությունների՝ պարերի մեջ, երկնանշանների, անդրշիրիմյան հուշարձանների զուգորդությամբ և բազում այլ պարագաներում։ Հասկանալի է, որ տարբեր հանգամանքներում ներկայացվող և անընդհատ կրկնվող մարդապատկերների առկայությունն արվեստի հուշարձաններում շեշտում, ընդգծում է մարդու դերը բարգացող հասարակական կյանքում, նրա ակտիվ, հասարակայնորեն անհրաժեշտ ներգործությունը բնության ուժերի վրա։ Բացի այդ, տարբեր ձևի ու ոճի մարդապատկերները հաճախ շեշտում են հասարակության սոցիալական աստիճանավորման մեջ նրանց զբաղեցրած տեղը և վերջին հաշվով հասարակության սոցիալական կառուցվածքը բրոնզի դարաշրջանում։

Մենք արդեն նշեցինք, որ մարդակերպ պատկերների մի զգալի մասը ներկայացնում է պտղաբերության արևային աստվածների կամ ոգիների, կենդանիներին հովանավորող աստվածների, ամպրոպ-կայծակի-մարդանման աստվածների պատկերներ։ Բացի այդ, հաճախ են հանդիպում նախնիների պարզունակ մարդկային պատկերներ, որոնք հանդես են գալիս աստղանշանների և արևանշանների միջավայրում։ Նշված բոլոր կարգերը մտնում են, այսպես կոչված, կրոնապաշտամունքային հիերարխիայի աստիճանավանդակի մեջ։ Սակայն հասկանալի է, որ ժայռանկարներում պատկերված բազմահազար զինված մարդկային կերպարները ներկայացնում են շարքային տոհմիկների այն հսկա զանգվածը, որն ապրում էր ի հաշիվ զարգացող անասնապահության, երկրագործության, որսի և արհեստների։ Տոհմացեղային համայնքի հիմքում ընկած սոցիալական այս խոշոր խավից զատ, նախնադարյան արվեստի հուշարձաններում տեղ են գտել նաև սոցիալական ավելի բարձր խավերի ներկայացուցիչներ։ Այսպես, կիրառական արվեստի վերը թվարկած հուշարձանների մեջ առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Թազաքենդի խիստ վնասված բրոնզե գոտին, որը պատկանում է մ.թ.ա. II—I հազ. սահմանագծին։ Գրաֆիկական և սյուժետային առումներով այն կապվում է Գեղամա լեռների վերը հիշատակված երկու պատկերների հետ։ Գծային պատկերն այստեղ հասցված է պատկերագրական պարզության։ Գոտու մասամբ պահ-

պանված ձախ մասում ուղղահայաց երկու շարքի մեջ հանդես են գալիս մարդկային երկու խոշոր պատկերներ՝ կանգնած երկու ծառերի դիմաց։ Պատկերագրական առանձնահատկություններով դրանք նույնությամբ կրկնում են Գեղամա լեռների մեկուսի պատկերը, չափերով էլ փոքր-ինչ ցածր են ծառից։ Այս հանդամանքը ընդգծում է պատկերած էակին վերագրվող խոշոր նշանակությունն ու դերը, որը կապված է ինչ-որ կարևոր կրոնական-պաշտամունքային ծեսերի ղեկավարման հետ։ Ծառի դիմաց կանգնած մարդկային կերպարների կարևոր դերն ընդգծված է նաև Գեղամա լեռների երկու այլ ժայռապատկերների մեջ, որոնցից մեկում մարդը հեծյալ է և կրկնապատիկ խոշոր մյուսներից, իսկ մյուսում՝ հետիոտն է, բայց նույնպես շատ խոշոր։ Եթե հին արևելյան և, մանավանդ, ուրարտական պատկերագրական համանման նյութերի տեսակետից դիտելու լինենք այս ժայռապատկերները, ապա կտեսնենք, որ կենաց ծառի հետ պատկերվում են բացառապես թևավոր ոգիները, քրմապետն ու թագավորը։ Ցլերի և առանձնապես մարդկանց պատկերների ոճաբանական հակիրճ քննարկումը ցույց է տալիս, որ ոճերի առաջացումն ու զարգացումը զուտ արվեստագիտական, մշտական երևույթ չէր։ Հարատև այդ պրոցեսը կապված էր ոչ միայն պատկերատեսակների ֆունկցիոնալ նշանակության, կոմպոզիցիոն ենթակայության, այլև պատկերվող ֆիգուրների կրոնապաշտամունքային, հասարակական կամ սոցիալական դերի հետ, որպիսիք ավելի ու ավելի էին ընդգծվում ժայռապատկերներում՝ արտադրական-հասարակական ու հոգևոր կյանքի զարգացմանը համընթաց։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Ժայռապատկերների կատարման տեխնիկայի ոճաբանության վերլուծությունը մեծապես օգնում է հուշարձանախմբերի գիտական դասակարգմանը, սակայն տակավին բավարար հիմքեր չի տալիս նրանց բացարձակ կամ համեմատական թվագրության համար։ Խնդրին մերձենալու համար անհրաժեշտ է առնվազն հաստատել պատկերախմբերի և ոճերի վերը առաջադրած պատմական հաջորդականությունը և որոշել նրանց գրաված տեղը ժամանակագրական սանդղակի մեջ։ Բարեբախտաբար, արշավախմբի աշխատանքների ընթացքում հայտնաբերվեցին մի շարք այնպիսի ժայռաբեկորներ, որոնց հին, խունացած, գրեթե անհետացած պատկերները հարյուրամյակներ կամ հազարամյակներ անց ծածկըվել էին նորերով կամ լրացվելով, փոխել իրենց նախնական տեսքն ու իմաստը։ Մի խոսքով, մեր ժայռապատկերներն ունեն իրենց ներքին շերտագրությունը, որով կարելի է վերջնականապես ճշտել գոնե դրանց հաջորդականությունը։

Այժմ արդեն անհնար է շփոթել հինը նորի հետ, թեև երբեք չի պատահում, որ միևնույն ժայռաբեկորի վրա հաջորդաբար, մեր ցանկացած ձևով ներկայացված լինեն մ.թ.ա. IV, III, II և I հազարամյակների համատեղ շերտերը։ Այդ լրացումներն ու փոփոխությունները կատարվել են տարբեր հաջորդականությամբ՝ մի դեպքում իրար են հաջորդում IV—III հազ., մյուս դեպքում V—IV և II հազ. նկարները, մյուս դեպքում նույն հազարամյակի տարբեր փուլերի պատկերները, երրորդ դեպքում մ.թ.ա. IV հազ. պատկերները լրացվում են շուրջ 3000 տարի անց։ Այդ կերպ թեպետ երբեմն օրինաչափությունը խախտվում է, այդուամենայնիվ, գերազանց մեծամասնությամբ մ.թ.ա. V—IV, III—II հազ. պատկերները օրինաչափորեն հաջորդում են միմյանց։ Սա նախնադարյան նկարիչների եռանդուն գործունեության արդյունք է և կապված է ժայռանկարային արվեստի ծաղկման բրոնզեդարյան փուլի հետ։ Մ.թ.ա. I հազ. սկզբներին, վաղ երկաթի փուլում, Հայաստանի ժայռարվեստն անկում է ապրում և դրանով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ նշված փուլի նկարիչները գերադասում էին լրացնել հին ժայռապատկերները։

Դիտելով ժայռապատկերների մանրամասներն օրվա տարբեր պահերին, արշավախմբի աշխատակիցներին հաջողվեց միևնույն քարի մակերեսին, թվացող միևնույն կոմպոզիցիայի մեջ բացահայտել տարբեր ժամանակներում, տարբեր ձևով, ոճով ու տեխնիկայով իրար վրա, կամ իրար մեջ ագուցված, տարբեր մտահղացումներով կատարված կոմպոզիցիաներ կամ կենդանապատկերների փոփոխման նպատակով նրանց մանրամասների վրա կատարված բազմաբնույթ հավելումներ։ Դրանք եկան պարզելու և հաստատելու ոճատեխնիկական հայեցակետից դիտված ժամանակագրական երանգների հաջորդականությունը։ Այդ երևույթը մի քանի անգամ դիտվեց ժամանակագրական պարզ փոփոխումների մեջ, երբ մ.թ.ա. V—IV հազ. ժայռանկարը հավելված էր մ.թ.ա. III հազ. պատկերներով, մ.թ.ա. III հազ.՝ II-ով և II-ը՝ առաջինով։

Այդ կարգի կոմպոզիցիաների մեջ ամենակարևորներից մեկը ներկայացված է Գեղամա լեռների հնագույն (V—IV հազ.) ժայռախմբում (նկ. 16), որի վրա Ա ոճի հնագույն իծագրի, հսկա ցուլի և որսորդական աստծո՝ ներքին շերտի հոյակապ կոմպոզիցիայի մեջ, մանրակերտ ու նուրբ պատկերներով ստեղծված է մ.թ.ա. III հազ. որսորդական մի ուշագրավ կոմպոզիցիա։ Այստեղ հին կենդանապատկերների իրանին կամ վերջույթներին եղջյուրներ, ոտքեր, պոչ կամ մռութ ավելացնելով, մ.թ.ա. III հազ. հնարամիտ նկարիչները ստացել են Ա$_1$ ոճի երկու «իծագիր» պատկեր. երրորդ այծը հավելված է ազատ տարածության վրա։ Որսորդության աստծո՝ բացված

զորևդ ոտքերի արանքում պատկերված է որսի շուն։ Ներքևի ձախակողմյան այծի ոտքերի տակ երկու մանրանկար խաչաձև ֆիգուրներ կան, որ սովորաբար մարդու պայմանական պիկտոգրաֆիկ պատկերներ են։ Պիկտոգրաֆիկ մի պատկեր էլ դրված է ներքին շարքի այծերի արանքում՝ թևերը վեր մեկնած բնորոշ դիրքով։ Այս պատկերը կազմված է իրանի բարակ ուղղաձիգ ձողով, որը վերին մասում երկճեղքվում է ու վերածվում թևերի։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնում, նախկին ցլապատկերի տակ ավելացված է մի որսորդ, որի մարմինը կազմված է նույնպես ուղղաձիգ մի ձողով, սակայն, ի տարբերություն առաջին որսորդի, իրանի ձողը երկճեղքվում է ներքևում և դառնում ոտքեր։ Իրանի վերին մասում խաչաձևվող ձողով պատկերված են մարդու թևերը, որոնցով նա բռնել է իր նետն ու աղեղը։

V—IV հազ. մյուս պատկերները ևս ունեն բազմաթիվ «հավելումներ», սակայն դրանք կատարված են ավելի ուշ փուլերում։

Ավելի բազմաթիվ են մ.թ.ա. III—II հազ. շերտագրական հավելումները։

Նկ. 17. Անցման շրջանի (մ.թ.ա. IV հազ. վերջ և III-ի առաջին կես) այդպիսի մի շքեղ կոմպոզիցիա հայտնի է Ջիարաթի շրջակայքից։ Դա որսի տեսարան է, որի կենտրոնում զետեղված են մ.թ.ա. IV հազ. Ա ոճի խոշոր այծեր, նրանցից ներքև՝ օղապարանը օղակած որսորդ, իսկ կողքերին՝ շներ, այծեր և այլ թռչուններ։ Կեռպոչ շներից մեկը պատկերված է մ.թ.ա. III հազ. խեցեղենին բնորոշ եռանկյունաչափական ոճով։ Տեսարանը ամբողջովին մշակված է կետ-հարվածային տեխնիկայով։ Հետագայում խոշոր այծերի ֆիգուրների վրա մետաղական կտրիչի օգնությամբ մանր և խոր գծիկներով փորագրված են երեք այծի թերավարտ պատկեր և այլ պատկերների մասեր, որոնք իրենց կատարելությամբ, սլացիկ ձևերով, ոճաբանական առանձնահատկություններով համոզիչ զուգահեռներ ունեն Շամիրամի ռելիեֆ պատկերների մեջ և կարող են վերագրվել վաղ երկաթի դարաշրջանին՝ մ.թ.ա. VIII—VII դդ.։ Երկաթեդարյան նույն տեխնիկայով կատարված հավելումներ ունի նաև Մեծ Պայտասարի մ.թ.ա. III հազ. որսի հետաքրքրաշարժ տեսարաններից մեկը, որին մետաղե հատիչով ավելացված են այծերի և մարդկանց պատկերներ[1]։ Դրանք նույնպես ոճական զուգահեռներ ունեն Շամիրամի կրոմլեխների ռելիեֆ քանդակներում։

Սակայն, մ.թ.ա. III հազ. պատկերները լրացված կամ խաթարված են մեծ մասամբ մ.թ.ա. II հազ. վերջին քառորդի շերտերով։ Մի խոշոր ժայռաբեկորի վրա լավ երևում են III հազ. երկու այծերի եղջյուրներ, մնացած մակերեսը զբաղեցնում է որսի գեղեցիկ մի տեսարան, ուր զգեստավորված ու զինված որսորդը շների օգնությամբ հետապնդում է արու եղջերուների ու այծերի հոտը[2] (Նկ. 18)։

Մի այլ դեպքում (Նկ. 19) պատկերված է մ.թ.ա. III հազ. այծապատկեր, վերևից ու ներքևից լրացված II հազ. վերջին քառորդի եղջերուների, ցուլի և առյուծի պատկերներով։

Վերջապես, Ջիարաթի շրջակայքում կա մի երկշերտ ժայռապատկեր, որի մեջ իրար են լրացնում մոտավորապես II հազ. կեսերի և I հազ. սկզբների պատկերներ։ Այդտեղ մ.թ.ա. II հազ. ժայռաբեկորի վրա քանդակված և կետ-հարվածային եղանակով ամբողջովին ավարտված է եղեւ երկարոտն, սլացիկ այծի երկրաչափական մի պատկեր։ Նոր ժամանակների նկարիչը հին ժայռանկարը էսքիզագծային տեխնիկայով համալրել է մի քանի պատկերներով և ստացել որսի տեսարան ներկայացնող մի կոմպոզիցիա։ Նա ստորին շերտի այծի գավակին ուղղել է մի նետ, փորի ու ետին վերջույթների տակ գրել է նետ ու աղեղ և ցանց, մեջքի վրա ավելացրել է կանգնած այծի մի պատկեր՝ քառանկյունի գեղեցիկ իրանով, դուրս ցցված կրծքով, զույգ ոտքերով, բարձր գալարուն եղջյուրներով։ Այծի մարմինը պատված է հորիզոնական թեք գծերով։ Կոմպոզիցիան այնպես է համակցված, որ նետերը ուղղված են թե հին, թե նոր շերտերի կենդանիների վրա (Նկ. 20)։

Ժայռապատկերների վերը դիտված ներքին շերտագրությունը կասկած չի թողնում ո՛չ նրանց հարատևության, ո՛չ նրանց հաջորդականության, ո՛չ էլ տարբեր ոճերի տարժամանակյա հարակցության կամ էլ ժամանակագրական զուգորդության նկատմամբ։ Սրանք որոշակի կռվաններ են հուշարձանների թվագրման խնդրին ընդհուպ մոտենալու տեսակետից։ «Շերտային» ժայռապատկերներ հանդիպում են նախնադարյան շատ հուշարձաններում, այդ թվում նաև Քամոնիկայի (Իտալական Ալպեր) էնեոլիթ-երկաթեդարյան հուշարձաններում, որոնք թե ժամանակագրական, թե տեխնիկական ու ոճական առանձնահատկություններով մոտենում են մեր հուշարձաններին[3]։

«Շերտային» և «ոչ շերտային» պատկերախմբերը Գեղամա լեռներում և այլուր կապված

---

[1] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, նկ. 234։

[2] Նույն տեղում, նկ. 180։

[3] E. Anati, Evoluzione e stile nell Arte Rupestre Camnua, Brescia, 1975.

չեն համաժամանակյա բնակավայրերի մշակութային շերտերի հետ և չեն ուղեկցվում նյութական արտադրության այնպիսի առարկաներով, որոնք վերջնական չափանիշ հադիսանային ժամանակագրական սանդղակի համար։ Այս հանգամանքը ստիպում է բավարարվել հուշարձանների ընձեռած ներքին հնարավորություններով՝ ձևերի, ոճերի, տեխնիկական առանձնահատկությունների, համեմատական նյութերի ժամանակագրական կոմպլեքս վերլուծության մեթոդով։

Փորձենք դիտել պատկերախմբերի թվագրման հնարավորությունները և նրանց ներքին ժամանակագրական առնչակցությունները՝ նշված հատկանիշների տեսանկյունից։

ՈՒՇ ՆԵՈԼԻԹ-ԷՆԵՈԼԻԹՅԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱԽՈՒՄԲ (Մ.Թ.Ա. V—IV ՀԱԶ.)

Այս խումբը, որ գտնվում է Մեծ Պայտասարի արևելյան լանջին, Մահմար գետակի ափին, Ջիրարաթի դիմաց, հնագույնն է Հայաստանում հայտնի հուշարձանների մեջ։ Պատկերներն այստեղ ունեն երկրաչափական ձևեր, աչքի են ընկնում համեմատաբար մեծ չափերով (մարդկային և կենդանական առանձին պատկերների երկարությունը հասնում կամ անցնում է մեկ մետրից), ակոսապատկերների կոպտությամբ և անկատարությամբ, ակոսների լայնությամբ, կոմպոզիցիայի ոչ բազմաքանակ պատկերներով, որոշակի պարզությամբ և կերպարների համեմատաբար ստատիկ վիճակով, միանգամայն բնորոշ են Ա ոճի մեկուսի զույգ այծերի կամ դրանց փոքրիկ խմբերի պատկերներին, որոնք շեշտված ժամանակագրական երանգ ունեն։

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում ուշ ներմուծումներից զերծ, անաղարտ կոմպոզիցիոն նկարները, որոնք ներկայացնում են չորս-հինգ պատկերից բաղկացած որսորդական պարզ տեսարաններ։

Այս վաղ շրջանի որսորդական մի քանի տեսարաններում հանդես են գալիս արդեն ոգիների, աստվածների և երկնային մարմինների պատկերներ, որոնք ընդգծում են որսորդական հավատալիքների կապը գերբնական ուժերի և տիեզերական պատկերացումների հետ։ Դրանցից մեկում ինքը՝ որսի աստվածն է պարանել այծին (աղ. 31, նկ. 2), մյուսի մեջ՝ նետ ու աղեղով զինված որսորդը պատկերված է կատաղի, վազող ցլի, խիստ ոճավորված այծի և երկնային ոգու հսկա պատկերներին համատեղ։ Ոգի կոչվածի ոտքերը չռված են, առնանդամն՝ ընդգծված, կողերը՝ ցից, թևերը՝ վեր պարզած, գլխի և թևերի արանքում ունի շըրջանակներ, որոնք, անկասկած, երկնային մարմիններ են։ Կոմպոզիցիան ունի ուշ շրջանի հավելումներ, տարբեր ոճի այծանկարներ, որոնք, սակայն, չեն խաթարում նախնական արվեստի այդ հոյակապ նմուշի իմաստն ու բովանդակությունը (աղ. 67, նկ. 1)։ Սրեք այլ համանման ժայռանկարներում որսորդներին հովանավորող ոգիները կամ աստվածները նույնպես հանդես են դալիս երկնային մարմինների ու կենդանիների միջավայրում, լայն տարածած թևերով, ճառագայթաձև բացված հսկա մատներով, երբեմն խիստ ընդգծված առնանդամով։

Մեծ Պայտասարի քննարկվող պատկերախմբի ժամանակագրական վերլուծության համար առանձնապես հետաքրքիր են արեգակնային ու կայծակնային աստվածների շատ խոշոր ու բնորոշ պատկերները (աղ. 67, նկ. 2, աղ. 78, նկ. 3), որոնց մեջ մարդակերպ այդ հզոր էակները հանդես են գալիս եռյակով կամ մեկուսի, ճանկախաչի կամ Ա ոճի այծապատկերների հետ միասին, կանգնած դիրքով, ճառագայթաձև մատներով, թևերը կողքի պարզած կամ արմունկները վեր ծալած, երբեմն էլ պարզապես հրացոլքի երևույթով։

Այս պատկերները բավական համոզիչ զուգահեռներ ունեն վաղ երկրագործական բնակավայրերի նեոլիթ-էնեոլիթյան շերտերից հայտնի հուշարձաններում, որոնք մշակութային տերիտորիալ առումներով անմիջական առնչակցության մեջ են եղել Հայաստանի հետ։ Դրանցից առաջինը Իմիրիս Գորայի վաղ երկրագործական (մ.թ.ա. V հազ.) բնակավայրն է, որ գտնվելով Հայկական ՍՍՀ հյուսիսային սահմանի վրա, իր հուշարձանախմբերով կազմում է հարավ-անդրկովկասյան և հայաստանյան ընդհանուր մշակույթի օջախներից մեկը։ Նրա 4—1-ին հորիզոններում եղած քարե գործիքների և խեցեղենի շատ հարուստ կոմպլեքսի մեջ առկա է կիսագնդաձև թասի մի բեկոր, որը զարդարված է վերադիր ռելիեֆ մարդակերպ պատկերով։ Այն պահպանվել է կիսով չափ և նրա տուկից վերև իր նրբիրանով, ուղիղ մեջքով, գլխի ձևով, ծալած արմունկներով, վեր պարզած բազուկներով չի տարբերվում Գեղամա լեռների բնորոշ պատկերներից։ Հետաքրքիր է, որ նշված հորիզոններում առկա է կանացի մի արձանիկ, որի նմանները հայտնաբերված են նաև կից, չշերտագրված հորիզոններում, գունազարդ խեցու առաջին նմուշների հետ միասին։ Իմիրիս Գորայի 4—1-ին հորիզոնները նախնական թվագրման են ենթարկվել ռադիո-կարբոնի մեթոդով 4350 + 20[4] և որոշ գա-

[4] «Отчет Квемо-картлинской археологической экспедиции (1965—1971 гг.)», Тбилиси, 1975, стр. 203—221, рис. 51, 5.

դափար են առլիս Մեծ Պայտասարի ավագ պատկերախմբի ստորին ժամանակագրական սահմանի մասին։

Համեմատական նյութ ընձեռող երկրորդ հուշարձանը Յանիկ-Թեփեն է, որ գտնվում է Կապուտան լճից ոչ հեռու, հյուսիս-արևմտյան Իրանում և մտնում է Հասանլուի ուշ էնեոլիթյան ժամանակաշրջանի հուշարձանների տարածքի մեջ։ Իրանա-հայաստանյան մշակույթի ներթափանցումներն այս տեղավայրում շատ ազդեցիկ էին նեոլիթյան ժամանակներից ի վեր, իսկ մ.թ.ա. IV հազ. այն բռնագրավվեց Հայկական լեռնաշխարհի ցեղախմբերի կողմից, և նրա հուշարձանների մի զգալի մասը ծածկվեց, այսպես կոչված, «Քուռ-արաքսյան» մշակույթի բնակավայրերով։

Յանիկ-Թեփեի վերին շերտն իր հորիզոններով հայտնի է Հայաստանի III հազ. բնակավայրի մնացորդներով։ Այդ շերտի տակ ընկած է էնեոլիթյան մշակույթի մի բնակավայր, որի վերին հորիզոնները բնորոշվում են գունազարդ խեցեղենի շատ տիպական նմուշներով։ Դրանց մեջ առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում թասի մի բեկոր, որը վերին մասում ունի խոշոր զիգզագների գոտի, իսկ նրանից ներքև՝ մարդակերպ մի պատկեր։ Վերջինս, ցավոք, նույնպես պահպանվել է գոտկատեղից վեր, շատ նման է մարդակերպ մեր աստվածներին, մեջքն ու վիզը ուղիղ են, դեմքը կարծես դիմակավոր, թևերն արմունկներից ծալած, բազուկները վեր պարզած՝ ձեռքի չռված մատներով։ Դրանից ձախ՝ վերեւից ներքև ալիքաձև մի զարդ էլ կա, որ հիշեցնում է օձի իրան կամ կայծակի երևույթ, որ ամենուրեք ուղեկցում է նաև Գեղամա լեռների մարդակերպ էակներին[5]։ Արդյոք սա նույն կայծակի աստվածը չէ՞։ Յանիկ-Թեփեի խեցեղենի խմբում կա նաև մարդակերպ մի դեմք. նրա խոշոր, քառանկյունի աչքերը ագուցված են թափանցիկ վանակառով (օբսիդիան)։ Ամբողջ Արևելքում և Հայաստանում ընդունված էր առանձնապես շեշտել աստվածների աչքերը։ Վանակատե աչքերը ընդունված էին նաև Հայաստանի մ.թ.ա. III հազ. խեցեղենում։ Այնպես որ Յանիկ-Թեփեի դիմապատկերը, հավանաբար, նույնպես ներկայացնում էր որևէ աստվածություն։

Մարդակերպ աստվածները Մեծ Պայտասարի պատկերաքանդակներում արդեն ունեն կանոնիկ ձև և իրենց այդ կերպարը պահպանում են հազարամյակներ շարունակ, ընդհուպ մինչև I հազարամյակի սկզբները։ Սրանց թվագրման խնդրին յուրաքանչյուր դեպքում պետք է ունենալ առանձին մոտեցում։

Իրանական հիշյալ հուշարձանախումբը գտնըվում է Կապուտանի արևմտյան կողմում։ Նրա հակառակ ափի համաժամանակյա հուշարձանախմբերը մտնում են օբեյդյան մշակույթի մեջ և սերտորեն առնչվում են Արարատյան դաշտի Խաթունարխ-Թեղուտյան տիպի հուշարձաններին։ Յանիկ-Թեփեի էնեոլիթյան վերին հորիզոնները վերագրվում են մ.թ.ա. IV հազ. կեսերին։ Հավանական է ենթադրել, որ այս թվագրումը մոտ է մեր պատկերախմբի վերին ժամանակագրական գծին։ Հետևաբար, Մեծ Պայտասարի առաջին պատկերախմբին աղերսվող հուշարձանները պատկանում են մ.թ.ա. V և IV հազարամյակների միջև ընկած ժամանակահատվածին և մատնանշում, որ այդպիսի մի մոտավոր թվագրություն կարող է ունենալ և մեր պատկերների քննարկվող խումբը։ Մի կռվան ևս առավել համոզիչ է դարձնում այս ենթադրությունը։

Նախնադարյան որսորդները, հին քարե դարից սկսած, սովորություն ունեին կրոնահմայական պատկերների մոտ զանազան սրբազան արարողություններ կատարել և դրանց նվիրաբերել զոհեր։ Նվիրաբերվող առարկաների մեջ հաճախ լինում են քարե զենքեր ու գործիքներ, որոնցով մարդիկ որս էին անում կամ մշակում սպանված կենդանիների միսն ու մորթին։

Մեծ Պայտասարի ներկայացված խմբի հսկա ժայռաբեկորների մոտ և քարակարկառի մերձակայքում արշավախմբի աշխատակից Ռ. Մ. Թորոսյանը հայտնաբերեց օբսիդաքարե գործիքների մի բնորոշ խումբ, որի մեջ մտնում են մեծ, միջին և փոքր չափի դանականման գործիքներ՝ մշակված և բութ սայրերով, տձև, եռանկյունաձև, քառանկյունաձև, սրածայր և կոր եզրագծով կողային քերիչներ՝ երկսայրի կամ միակողմանի շքածումով (ռետուշով) (աղ. V) և օբսիդաքարի անմըշակ բեկորներ՝ սուր եզրերի օգտագործման որոշակի հետքերով։ Նշված գործիքներն իրենց համոզիչ զուգահեռներն ունեն Առաջավոր Ասիայի և Հայաստանի, մասնավորապես Արարատյան դաշտավայրի (Խաթունարխ, Թեղուտ) նորքարեդարյան նյութերի կոմպլեքսներում։

Այսպես, Մեծ Պայտասարի գործիքները (աղ. V) համապատասխանորեն համընկնում են Վ. Խաթունարխի՝ Էջմիածնի թանգարանում պահպանվող №№ 2468, 2450, 2522, 2591, 2455, 2488, 2523, 2505, 2526, 2517 գործիքներին, իսկ դրանցից երկուսը՝ նույն Արարատյան դաշտի փոքր-ինչ ավելի ուշ՝ էնեոլիթյան (մ. թ. ա. V հազ. վերջի և IV-ի առաջին կեսի) Թեղուտ բնակավայրի քարե

[5] C. Burney, Excavations at Yanık-Tepe, 1961, Iran v. XXIV, p. 137—139, pl. XLIII, fig. 9—12.

տարկաներին (Էջմիածնի թանգարան, ինվ. 2668)։ Միանգամայն օրինաչափ են մեր աղյուսակի նմուշների զուգահեռները[6] Կենտրոնական Անատոլիայի Չաթալ-Հույուք նեոլիթյան բնակավայրի երկրորդ և երրորդ շերտերում, որոնք ռադիո-ածխածնային մեթոդի օգնությամբ համապատասխանորեն թվագրվում են մ.թ.ա. 5797 + 79 և 5790 + 5807 + 94 թվականներով[7]։ Նման համադրությունների մեջ տեղ ունեն նաև Առաջավոր Ասիայի նեոլիթյան մի քանի հայտնի բնակավայրերի նյութեր, որոնք հաստատում են Մեծ Պայտասարի գործիքների նորքարեդարյան հասակը։ Այսպես, մեր գործիքներից մի քանիսը մոտավոր զուգահեռներ ունեն Կիլիկիայի Մերսին բնակավայրի XXIV—XXIII շերտերից[8] և Հյուսիսային Միջագետքի Թել-Հալաֆ բնակավայրից[9] հայտնաբերվածներին, որոնք կապված են միմյանց հետ և իրենց համապատասխան շերտերով վերագրվում են մ. թ. ա. V հազ.։ Դրանք նույնական են Անտիոքի դաշտի Ամուկյան շերտի նյութերի հետ և շատ են մերձենում Ջարմոյի VI հազ. գործիքներին[10]։ Այս համադրությունների մեջ խիստ ուշագրավ է այն փաստը, որ Չաթալ-Հույուքի նշված և այլ շերտերում հայտնի են դարձել նեոլիթյան հոյակապ սրբատեղիներ, որոնց կրոնապաշտամունքային որմնանկարները[11] զգալիորեն մոտենում են Գեղամա լեռների որոշակի ժայռագրերին թե՛ պատկերագրական և թե՛ կոմպոզիցիոն առումներով։ Պետք է ավելացնել, որ քարե այս գործիքները Վրաստանի արդեն հիշատակված V հազ. Իմիրիս Գորա հուշարձանում նույնպես ունեն իրենց մերձավոր զուգահեռները։ Վերը թվարկված Առաջավոր Ասիայի հուշարձաններից մի քանիսը պարզապես մտնում են հալաֆյան մշակույթի տարածքի մեջ։ Իսկ Արարատյան դաշտի Խաթունարխի և Թեղուտի նեոլիթ-էնեոլիթյան բնակավայրերն, անգամ ուսումնասիրության ներկա նախնական փուլում, ի հայտ են բերում շոշափելի աղերսներ այդ մշակույթի Ջագրոս-միջագետքյան հուշարձանների՝ մանավանդ Սինջարի հովտի Յարիմ-Թեփե բնակավայրի հետ, որը մանրակրկիտ ուսումնասիրության է ենթարկվում սովետական արշավախմբի կողմից[12]։ Հալաֆյան ժամանակաշրջանի (մ.թ.ա. V հազ.) Յարիմ-Թեփե բնակավայրում բացվել են Անդրկովկասի նեոլիթ-էնեոլիթյան մշակույթին հատուկ կացարանների սիստեմներ, նյութական մշակույթի բազում առընչակցվող առարկաներով ու գունազարդ խեցեղենի հիանալի ձևերով։ Դրանց մեջ, ի դեպ, քիչ չեն բեղոարյան այծերի, ջրային թռչունների, գիշատիչների պատկերներով զարդարված անոթները։ Սրանք մեր ժայռանկարների հետ կապվում են նույն կենդանատեսակների և երկնային մարմինները խորհրդանշող սիմվոլների առկայությամբ։ Միջագետքյան այս հուշարձանի նշանակությունը նեոլիթ-էնեոլիթյան մեր մշակույթի թվագրման ու մեկնաբանման խնդրում գնալով ավելի մեծ է դառնալու։

Առաջարկվող թվագրումը հաստատող վերը շարադրված բոլոր փաստարկներին ավելանում է նաև այն, կարևոր հանգամանքը, որ ոճական, պատկերագրական, կոմպոզիցիոն, տեխնիկական և մասշտաբային առումներով համանման նեոլիթյան ժայռանկարներով հարուստ են Փոքր և Առաջավոր Ասիայի՝ Հայաստանին կից մարզերը։ Դրանցից կարևորագույններն են՝ Թուրքիայի հարավ-արևելյան լեռնավայրերում 4000 մ բարձրության վրա տարածվող նեոլիթ-էնեոլիթյան ժայռանկարները[13], որոնք գրեթե լրիվին համապատասխանում են Մեծ Պայտասարի հնագույն նըմուշներին և վերջինների հետ նույն հարաբերությունն ունեցող Ագիամանի, Դեմիրկապեի և Դելբաբի[14] ժայռանկարները, որոնք տարածված են Միջագետքի հյուսիսային շրջաններում և հասնում Ասորիք, մինչև Պաղեստինի ծովեզրյա մասը[15]։

Մեծ Պայտասարի նեոլիթ-էնեոլիթյան ժայռապատկերների խումբը և նմանները Գեղամա լեռների այլևայլ հուշարձաններում աչքի չեն ընկնում բազմաքանակությամբ և լայն տարածմամբ, որ ապացույց է այս վայրերի ալպիական մարգագետինների յուրացման առաջին քայլերի։ Ակնհայտ է, որ նեոլիթյան ժամանակներից սկսած, որսորդության, անասնապահության և երկրագործության զարգացմանն առնթեր, տնտեսական կարևոր նշանակություն ունեցող այս վայրերն հաստատապես իրացվում են ավելի ու

---

[6] J. Mellaart, Excavations at Çatal-Hüyük, AS, v: XIV, 1964, p. 107—108, pl. 48, fig: 5, 25, 26, v. XV, p. 106, pl. XXIV, fig. 27—26:

[7] Նույն տեղում։

[8] Garstang, Prehistoric Mersin, Oxford, 1953, fig. 29.

[9] Von Oppenheim, Tell-Halaf, Berlin, 1943, pl. XXXV, fig. 18—21.

[10] Braidwood, Excavations in the Plain of Antioch, 1960, Chicago, pl: 119, fig. 2, 3.

[11] J. Mellaart, Earliest Civilizations of the Near-East, fig. 81, p. 97—98, fig. 50, p. 102.

[12] N. G. Merpert, R. M. Munchaev, Early Agricultural Settlements in the Sinjar Plain, Northern Iran, „Iraq", v. XXXV, 1973, p. 93—113, pl. XLVI—XLVII.

[13] N. Freh, Felszeichnungen, Türk Tarih Kurumu, Belleten, Ankara, 1957, v. XXI, fig. 84, p. 261—263.

[14] H. Bossert, Altsyrien, Tübingen, 1957, fig. 686—693, p. 44 etc.

[15] J. Mellaart, նշվ. աշխ., նկ. 47։

ավելի լայն չափերով։ Համապատասխանորեն մեծ տարածում են ստանում նաև լեռնային սրբատեղիները, որոնք ստեղծվում էին բաց երկնքի տակ՝ վերը նկարագրված պատկերախմբերի ձևով։

ՎԱՂ ԲՐՈՆԶԵԴԱՐՅԱՆ ԽՈՒՄԲ (Մ.Թ.Ա. III ՀԱԶ.)

Մեծ Պայտասարի ժայռանկարների զանազան խմբերում որոշակիորեն զատվում են նաև մ.թ.ա. III հազ. հուշարձանները։ Սրանք արդեն ի հայտ են բերում մի շարք գծեր ու առանձնահատկություններ, որոնք բնորոշ չեն նախորդ ժամանակաշրջանին և իրենց հետագա զարգացումն են ապրում բրոնզի հաջորդ փուլերում ու վաղ երկաթի դարաշրջանում։ Ամենից առաջ անհետանում են Ա ոճի այծապատկերները և լրովին փոխարինվում Ա$_1$ ոճով։ Կենդանական ու մարդկային պատկերները կրկնակի, եռակի, քառակի փոքրանալով, ընդունում են ավելի բարեկազմ ու շարժուն ձևեր, թեև պատկերագրման երկրաչափական ոճը շարունակում է մնալ հիմնականը։ Փոխվում են կենդանիների եղջյուրների դծադրությունները, նրանց վրա երևում են տարիքը չեշտող բշտիկներ, շատ են հանդիպում կապկպած ոտքերով այծանկարներ, մեծապես ավելանում է կենդանական ու մարդկային պատկերների քանակը, բարդանում, ավելի պատճառաբանված են դառնում կոմպոզիցիաները և վերջապես հանդես են գալիս խիստ ոճավորված պատկերներ, որոնք ստույգ ձևով կրկնում են մ.թ.ա. III հազ. սև փայլեցված խեցեղենի զարդամոտիվները (աղ. IV, նկ. 4—6)։ Միմիայն մ.թ.ա. III հազ. մեջ ներգծվող խեցեղենի դեկորատիվ մոտիվներն են դառնում նշված փուլի արվեստի հուշարձանների թվագրման ստույգ չափանիշները։

Այսպես, աղ. 62, նկ. 3 ժայռանկարի մեջ աչքի է դարնում Բ ոճի երկու հակադիր եռանկյունիներով կազմված կենդանու պատկերը, որը մերձ համապատասխանություններ ունի „Շենգավիթի[16] և համաժամանակյա այլ հուշարձանների խեցեղենի ներբագիծ փորագիր զարդերի հետ։ Խեցեղենի կենդանապատկերներում առանձնապես կարևոր նշանակություն ունեն միջանկյալ ոճի մի քանի «իծանկարներ»[17], որոնք երկուստեք մոտ են այծերի ժայռանկարային երկրաչափական ու եռանկյունաչափական ձևերին, բայց ստույգ չեն կրկնվում նրանցից և ոչ մեկի մեջ։ Հաջորդ ժայռանկարն (աղ. 9, նկ. 1) իր երեք գիշատիչների իրանների պլաստիկ ձևերով, վերջավորությունների և պոչի կառուցվածքով շատ է մոտենում նույն III հազ. խեցեղենի եռանկյունաչափական պատկերներին[18]։

Քննարկվող խմբի ժայռանկարների թվագրության համար չափանշային արժեք ունեն նաև թռչունների ոճավորված այն պատկերները, որոնք բնորոշ են միմիայն մ.թ.ա. III հազ. կիրառական արվեստի առարկաներին։ Այս տեսակետից հետաքրքիր է աղ. IV, նկ. 7 ժայռանկարը, որն ունի երեք պատկեր՝ այծ, թռչուն և օձ։ Թռչունը կտուցով բռնել է օձին։ Վերջին մոտիվը նույնությամբ կրկնվում է Հայկական լեռնաշխարհի, Անդրկովկասի և Առաջավոր Ասիայի կից շրջանների խեցեղենի վրա[19]։ Թռչունը բնորոշվում է եռանկյունի իրանով, ուժեղ, հաստ ոտով կամ ոտքերով, ոլոր գլխով։ Այս տիպի պատկերները շատ են մ. թ. ա. III—I հազ. և առանձին վերլուծության են ենթարկվելու ստորև։

Վաղ բրոնզեդարին բնորոշ հուշարձաններով հարուստ են նաև Փոքր Պայտասարի գագաթից հարավ, հարավ-արևելք, հարավ-արևմուտք ընկած երեք պատկերախմբերը, որոնք հանգամանորեն ուսումնասիրվել են 1969 թ. ընթացքում։ Այստեղ որսի տեսարաններում, իբրև կանոն, հանդես են գալիս շները (աղ. 15, նկ. 4, աղ. 33, նկ. 2), որսը պատկերող կոմպոզիցիաները դառնում են խիստ բազմապատկեր, էությամբ բազմազան և պատճառաբանված։ Դրանցից շատերը վկայում են կիսաքոչվորական անասնապահության ձևավորման ու համեմատաբար բարձր զարգացման մասին։ Ըստ այդմ, մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում այն հանգամանքը, որ այստեղ հաճախակի ներկայացված սայլերը բոլորն էլ քառանիվ են և խիստ բնորոշ դաշտային-երկրագործական մշակույթներին (աղ. 2, նկ. 1, 2)։ Դա ավելի քան հավանական է դարձնում մեր այն ենթադրությունը, որ լեռնային այս սրբատեղիները ժամանակին պատկանել են Արարատյան դաշտի բնակիչներին, որոնք հավասարապես բարձր մակարդակի են հասցրել և՛ անասնապահությունը, և՛ երկրագործությունը։

Հատկանշական է, որ թվարկած ժայռապատկերների մեջ, ինչպես և նույն քարերի վրա, նույն ժամանակամիջոցում, միևնույն ոճական ու տեխ-

---

16 Ս. Սարդարյան, նշվ. աշխ., աղ. IX, նկ. 1։

17 Նույն տեղում, աղ. LX, նկ. 2 և մանավանդ C. Burney, Excavations at Yanik-Tepe, „Iraq", v. XXIII, 1961, pl. LXXV.

18 Է. Վ. Խանզադյան, Հայկական լեռնաշխարհի մշակույթը մ. թ. ա. 3-րդ հազարամյակում, Երևան, 1967, նկ. 25, աղ. XII, նկ. 2, ինչպես նաև՝ Ս. Սարդարյան, նշվ. աշխ., աղ. LXXI, նկ. 1։ Э. В. Ханзадян, Раннебронзовое поселение близ селения Аревик, СА, 1964, № 4, рис. I, 3—5.

19 C. Burney, նշվ. աշխ., „Iraq", XXIII, pl: LXXI, fig. 14, pl. XX, fig. 7—13.

նիկական առանձնահատկություններով քանդակված պատկերներում (աղ. 68, նկ. 2) շատ հաճախ են հանդիպում մ.թ.ա. III հազ. խեցեղենին բնորոշ եռանկյունաչափական այն կենդանապատկերները, որոնց մասին խոսվեց վերևում։ Փոքր Պայտասարի այդ տիպի պատկերներից մեկում երկիրը բեղմնավորող արեգակնային աստվածների կամ ոգիների շրջակայքում սովորական $Ա_1$ ոճի այծերի հետ ներկայացված են նաև խիստ ոճավորված երկրաչափական այծապատկերներ, որոնք կրկնում են III հազ. խեցեղենի զարդամոտիվները։ Այլ պատկերների մեջ զանազանվում են խաչաձև միջուկ և երեք ճառագայթ ունեցող արևի սկավառակը, ցուլը, թռչունը և մի քանի թևատարած մարդուկներ։ Ժայռապատկերն ունի նաև մ.թ.ա. II հազ. հավելումներ, որոնք գլխիվայր շրջված եղնիկների և այծերի պատկերներ են (աղ. 69)։

Մ.թ.ա. III հազ. հնագիտական նյութերի վերջին հրատարակությունների հիման վրա այժմ կարելի է ժամանակագրական որոշ երանգներ դիտել նաև մեր ժայռանկարների եռանկյունաչափական (ոճ Բ) ձևեր ունեցող կենդանապատկերներում։ Խնդիրն այն է, որ սրանց զուգահեռները խեցեղենի մեջ հանդիպում են գերազանցապես հուշարձանների շենգավիթյան խմբում, որի շինարարական չորս շերտերը, երբեմն բնորոշ-գունազարդ անոթներով, վերաբերում են, մեր կարծիքով, մ.թ.ա. III հազ. կեսերին[20]։ Այժմ այդ տեսակետը որոշ չափով հաստատվում է Արևմտյան Հայաստանի Խարբերդի շրջանի Պուլուր (Բլուր) բազմաշերտ բնակավայրի պեղումներով[21]։ Թեև հուշարձանն ունի տեղական ցայտուն առանձնահատկություններ, սակայն նյութական արտադրության և արվեստի առարկաների (օջախներ, արձանիկներ, խեցեղենի դեկորներ, գունազարդ խեցեղեն և այլն) տիպաբանական հատկանիշներով այն սերտորեն առնչվում է Արևելահայաստանի մի շարք հուշարձանների հետ։ Այս նյութերի մեջ առանձնապես ուշագրավ են 7—8-րդ շերտերում հայտնաբերված գունազարդ անոթները, որոնցից մեկը զարդարված է կարմիր թռչնապատկերներով, իսկ մյուսը՝ դարձյալ կարմիր այծապատկերներով։ Այս վերջինները եռանկյունաչափական մեր պատկերների նման ունեն սրածայր եռանկյունիներից միակցված իրաններ՝ մեջը թեք գծերով լցուն, մեջքին կորացող կամարաձև եղջյուրներ և դարձյալ նույնպես թեք գծերով լցուն գերապրուկային վերջավորություններ։ Պուլուրի 8-րդ շերտը թվագրված է ռադիոկարբոնի մեթոդով 2420 ± 200 (2470)։ Նշված ոճի պատկերները 8-րդ շերտից ներքև չեն հանդիպում։ Ըստ երևույթին, դրանք ավելի բնորոշ են մ.թ.ա. III հազ. երկրորդ կեսին։ Հնարավոր է, որ ժամանակագրական այդ երանգը ընդհանրություն ունի նաև ժայռապատկերների հետ։ Ժամանակագրական մի այլ երանգ ունեն քառանկյունաձև, ներճկված կողերով (իրանը կեա-հարվածային եղանակով մշակված) այծապատկերները (ոճ Գ, աղ. 68, նկ. 2, աղ. 20, նկ. 1, աղ. 29, աղ. 3, նկ. 1—2, աղ. 74, նկ. 2, աղ. 69), որոնք սակավ բնորոշ են մ. թ. ա. III հազ. մշակույթին և ձևական առումով հարում են մ.թ.ա. II հազ. սկզբներից գունազարդ խեցեղենի եռանկյունաչափական սև պատկերներին, բայց ունեն գերապրուկային հավելումներ և գունազարդի պատկերներից ավելի հին են։

Գ ոճի այծապատկեր ունեցող ժայռանկարները հավանորեն պետք է վերագրվեն մ.թ.ա. III հազ. վերջին քառորդին։

Մ. Թ. Ա. II ՀԱԶ. ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ ՊԱՏԿԵՐԱԽՈՒՄԲ

Մեծ ու Փոքր Պայտասարի գագաթների պատկերախմբերում առայժմ կարելի է հստակորեն տարբերազատել նաև մ.թ.ա. II հազ. առաջին կեսին պատկանող ժայռագրերը։ Սակայն պատկերագրական, ոճական և մանրամասների արտահայտման որոշակի առանձնահատկությունների հիման վրա նշված ժամանակաշրջանին, անկասկած, կարելի է վերագրել մի քանի տասնյակ կոմպոզիցիաներ։ Այս խմբում իսպառ բացակայում են Ա և $Ա_1$, Բ, Գ ոճերի եռանկյունաչափական այծապատկերները (եթե նրանք նշանագրեր չեն), կենդանապատկերներն ընդհանրապես ընդունում են երկարուկ ձևեր՝ մեջքի կորությամբ կամ ներճկվածությամբ, վիզն ու գլուխը առանձնացվում են իրանից։ Պրոֆիլով ներկայացված որսորդների աջ թևը կազմում է կիսաշրջան, իսկ ձգված նետը՝ նրա շարունակությունը։ Այծերի եղջյուրները ավանդական կիսաշրջանի փոխարեն ավելի ուղղաձիգ են դառնում։ Կոմպոզիցիաներում համեմատաբար հաճախ են հանդիպում պոզերի լայն բացվածք ունեցող եղջերուների ու երկարիրան, կեռպոչ շների և թռչունների պատկերներ, որոնք կրկնում են մ.թ.ա. II հազ. առաջին կեսի գունազարդ խեցեղենի զարդամոտիվները։ Պատկերներից շատերն այս կոմպոզիցիաների մեջ պահպանում են մ.թ.ա. III հազ. ավանդական ձևերը և փորագրվում նոր

---

[20] А. А. Мартиросян, Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, 1964, стр. 26.

[21] H. Koşay, Pulur Excavations, 1968—1970, Keban project, Ankara, 1976, p. 129—131, fig. 7—8, cat. 82, 109, 110, 124, 180, 185, p. 229—230.

ոճի պատկերների հետ միասին։ Այս խմբում էլ մեծ տեղ են գրավում ավանդական որսի տեսարանները։ Դրանցից մեկում (աղ. IV, նկ. 10) շան պատկերը գրեթե նույնությամբ համապատասխանում է Մարտունու շրջանի Ներքին Գետաշեն գյուղի գունազարդ անոթի շների պատկերին (աղ. VI), որոնք նույնական կոմպոզիցիայի մեջ հետապնդում են վազող այծերին ու եղջերուներին (աղ. VI)[22]։ Գունազարդ խեցեղենի այս տիպը թվագրվում է մ.թ.ա. XVIII—XVII դարերով։ Մյուս տեսարանում պատկերված նետահարող որսորդը, այծերը, շներն ու եղջերուն նույնպես մոտենում են Գետաշենի օրինակին թե՛ պատկերագրական առումով, թե՛ ընդհանուր դինամիկայով (աղ. IV, նկ. 8)։ Երրորդ տեսարանում մեծ արու եղջերուին հետապնդում են աղեղնավոր որսորդն ու շունը, որը նույնպես պատկանում է նշված գետաշենյան օրինակին (աղ. IV, նկ. 9)։ Եղջերուների որսը ներկայացնող հաջորդ տեսարանն (աղ. 57, նկ. 1) ավելի հարուստ է և հետաքրքիր։ Այստեղ փորագրված երեք եղջերուներն էլ ընդհանրություններ ունեն Գետաշենի պատկերների հետ՝ եղջյուրների, գլխի, իրանի և այլ մանրամասների գծագրության մեջ։ Հինգ աղեղնավոր որսորդներից երեքը շրջապատել են արու եղջերուին, երկուսը՝ էգին, իսկ ձագուկն ազատ է մնացել։ Աղեղնավորների աջ և ձախ թևերը մեկ ընդհանրացված հորիզոնական գիծ կամ ձվածիր օղակ են կազմում։ Մեկ այլ դեպքում թևերն ու աղեղը երկու հակադիր կիսաշրջաններից են բաղկացած։ Կիսակլոր աղեղները փոքր չափեր ունեն։ Գետաշենյան պատկերներին հար և նման երկու եղջերուներ էլ կան հինգերորդ ժայռանկարում. եղջերուներից մեկին և այծին հետապնդում են ընձառյուծներ։ Ձախից վրա հասած որսորդը նետահարելով գազաններից մեկին, ձգտում է փրկել եղջերուին (աղ. 39, նկ. 1)։ Նման տեսարանները մեծ տեղ են բռնում Գեղամա լեռների նաև այլ սրբատեղիներում։

Այս խմբում ներկայացված են նաև տեսարաններ, որոնք անմիջապես չեն կապվում որսի հետ։ Բերենք դրանցից մի քանիսը։ Աղ. IV, նկ. 11—12 ժայռագրերում միաշար կամ երկշար դասավորությամբ պատկերված են եղջերուի, շան, այծի, ջրային թռչունների պատկերներ, որոնք պարզապես քիչ են տարբերվում գետաշենյան և գունազարդ խեցեղենի այլ տիպերի նմուշներից, ինչպես նաև այծերի ավանդական գծապատկերներ, որոնք ծայր են առնում III հազ. և այդուհետև հանդիպում բոլոր պատկերախմբերում (աղ. IV, նկ. 1, 13)։ Երկու տարբեր ոճերով կատարված այծերի փոքրիկ հոտ է ներկայացված նաև աղ. IV, նկ. 15 պատկերում։ Սրանց մի մասն ունի մ.թ.ա. III հազ. գծապատկեր՝ այծերի ձևերը մեջքի երկարությամբ տարածված կիսաշրջանաձև եղջյուրներով, առանց գլխի, վզի և այլ մանրամասների շեշտվածության։ Մյուս երեք այծերի վիզը, մռութը, եղջյուրները և պոչերը խիստ շեշտված են և նման Գետաշենի հիմնօրինակին։

Մ.թ.ա. II հազ. առաջին կեսի ժայռապատկերների ժամանակագրական առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ սրանց մեջ իսպառ վերանում է մ.թ.ա. III հազ. կանոնիկ թռչնապատկերը՝ սուրանկյան կամ հավասարանիստ եռանկյան ձևի իրանով։ Այս շրջանի թռչունները լրիվին չեն կորցնում իրանի եռանկյուն ձևը, սակայն եռանկյունին ավելի տափականում է և հիմքի (փորի) մասում որոշ չափով կորանում։ Թռչունի գլուխն ու վիզը ավելի են մոտենում բնորդին, ոտքերը հավաքվում, ծալվում են փորի տակ կամ լրիվ փակվում. պատկերն ընդունում է ջրային թռչունի՝ բադի կամ սագի տեսք, որոնց պատկերներով լի է միջին բրոնզեդարյան գունազարդ խեցեղենը[23]։ Ինչպես ժայռանկարներում, այնպես էլ գունազարդ խեցեղենի դեկորներում այս թռչունները հանդես են գալիս «երկնակամարում», հաճախ երկնային մարմինների երկրաչափական սիմվոլների հետ։ Ժայռանկարների II հազ. թռչունների մեջ կան շատ գեղեցիկները, բացված, երկարած ոտքերով ու մատների բնորոշ արտահայտությամբ, որոնք ավելի նման են վիշապաքարերի վրա երբեմն հանդիպող նրանց գեղեցիկ պատկերներին։ Ընդհանրապես II հազ. թռչնապատկերներին շատ բնորոշ են քիչ ոճավորված կամ ոճավորումից բոլորովին զերծ ճախրող թռչունների հիանալի նմուշներ (աղ. VII նկ. 2, 3, 6)։

Այս շրջանի պատկերների մեջ կա համադրության ևս մի եզր։ Խոսքը վերաբերում է ոճավորում ունեցող պաշտամունքային ցլապատկերների տիպերից մեկին, որը շատ բնորոշ է Գեղամա լեռների ժայռապատկերներին և օգտագործվում է ժամանակագրական համեմատաբար կարճ հատվածում։ Ցլապատկերների այդ խումբը բնորոշվում է իրանի անջատ, ընդհանրացված խոշոր ակոսային փորագրությամբ և առանձնապես գլխի

[22] Ա. Ա. Քալանթարյան, Ժ. Դ. Խաչատրյան, Հնագիտական հազվագյուտ հայտնագործություն Սևանի ավազանից, «Լրաբեր», 1969, № 4, էջ 75—77։ Կենդանաբան Մեժլումյանի կարծիքով սրանք ընձառյուծներ են, որ շատ նման են շների։

[23] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հայաստանի նախնադարյան նշանագրեր, Երևան, 1973, աղ. I, նկ. 18, աղ. XIV, սյուն. 1, նկ. 2 բ։

ոճավոր ձևավորումով, որի մեջ շեշտված գծերով առանձնացվում են կենդանու ճակատն ու մռութը, խոշոր աչքերը, ականջները և բերանը, որից երբեմըն ջուր է հոսում։ Կենդանու մարմինը սովորաբար ներկայացվում է պրոֆիլով, իսկ գլուխը՝ անֆաս։ Մարմնի, գլխի և վերջույթների բնորոշ ձևերով այս կենդանապատկերները լրիվին կրկնվում են նույն Գեղամա սարերի Թոխմախան լճի վիշապաքարերի վրա[24]։ Այս պատկերները կազմում են մ.թ.ա. II հազ. առաջին կեսի վերին ժամանակագրական սահմանը և բոլորովին չեն հանդիպում ուշ բրոնզեդարյան (մ.թ.ա. II հազ. երկրորդ կես) պատկերախմբերում (աղ. VII, նկ. 1, 4, 5)։

ՈՒՇ ԲՐՈՆԶԵԴԱՐՅԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱԽՈՒՄԲ (Մ. Թ. Ա. XIV—X ԴԴ.)

Արդեն առիթ է եղել նշելու, որ մ.թ.ա. II հազ. երկրորդ կեսի ուշ բրոնզեդարյան պատկերները Գեղամա լեռներում կազմում են ժամանակագրական տեսակետից հստակորեն առանձնացվող խմբեր։ Դրանք պատկերագրական, ոճական, կոմպոզիցիոն և բազմաթիվ այլ ընդհանրություններ ունեն մոտավորապես մ.թ.ա. XIV—X դդ.՝ Լճաշենի, Տոլորսի, Արթիկի արձանիկների, խեցեղենի գծապատկերների, Ղարաբաղի, Գետաբեկի և Սովետական Հայաստանի բազմաթիվ այլ վայրերի բրոնզե գոտիների սյուժեների հետ։ Այս խմբերում առանձնապես աչքի են զարնում դիմակավորված ու զգեստավորված որսորդների «ծանրաշարժ», լիակոնտուր պատկերները, լայնալիճ, պարզ ու բարդ հսկա աղեղները, նեղ աղեղները, կենդանիների երկշար ու եռաշար դասավորությունը, խիստ ոճավորված ձևերը, մագիլավոր ֆանտաստիկ ընձառյուծների պլաստիկ նկարները, արևի, լուսնի, ամպրոպ-կայծակի ոգիների կամ աստվածների խիստ ոճավորված պատկերները, որսի բարդ տեսարանները և այլն[25]։

Մեծ և Փոքր Պայտասարի 1969—1970 թթ. ուսումնասիրված հուշարձանները հաստատում և խորացնում են մեր նախնական դիտողությունները։ Այդ տեսակետից առավել մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում անավարտ մնացած որսի տեսարանները, որոնց փորագրության տեխնիկան քննարկվեց վերևում։ Դրանցից մեկում (աղ. 47, նկ. 2) դիմակակիր, զգեստավորված և ոտնամաններով որսորդը նետահարում է ճողոպրող դիշատչին։ Կոմպոզիցիայում առկա են գծապատկերային աղեղներ, նետեր ու որսորդի մի այլ պատկեր։ Զգեստավոր որսորդի աղեղի ու նետի չափերը գերազանցում են իր պատկերին։ Աղեղի երկու ծայրերը կեռ են, լարը խիստ պրկված, նետասլաքը եռանկյունի է և համընկնում է XI—IX դդ. դամբարաններից հայտնաբերված բրոնզե նետասլաքներին, իսկ որսորդի պատկերն ամբողջությամբ՝ Լալվարի, Սևանի, Վրաստանի նույն ժամանակաշրջանի բրոնզե գոտիների որսորդների պատկերներին[26]։ Մնացած երեք աղեղները գծագրված են մետաղյա հատիչով, կարկինի օգնությամբ, որը հատուկ է պատկերազարդ բրոնզե գոտիներին և մ.թ.ա. I հազ. խեցեղենի դեկորներին, որի անավարտ նմուշները հանդիպում են Դվինի նախաուրարտական շերտերի նյութերում (մ.թ.ա. IX—VII դդ.)։

Նման տեխնիկայով ու ոճով են իրականացված Փ. Պայտասարի ևս երկու թերավարտ որսի տեսարաններ, որոնք ոճական զուգահեռներ ունեն Դիլիջանի կավե թասիկի (մ.թ.ա. I հազ. սկիզբ) որսորդական տեսարանի դեկորների հետ[27]։ Այս խմբի այծորսի տեսարաններից մեկում (աղ. 47, նկ. 1) աջից, որսորդի փոխարեն ներկայացված է այլ տիպի աղեղ։ Սա պատկանում է բարդ աղեղների տիպին՝ կենտրոնական մասում դուրս ճկված, ծայրերը տափակեցված և ամբողջությամբ կրկնում է բրոնզե գոտիների բարդ աղեղների տիպը։ Աղեղի և նետասլաքի եռանկյունի ձևը ճըշգրիտ զուգահեռներ ունի մ.թ.ա. X դ. նյութերի մեջ։

Այծորսի տեսարաններում դիտված ժամանակագրական երանգները հաստատվում են նաև եղջերուների որսին վերաբերող մի ամբողջ պատկերախմբի նյութերի քննարկմամբ։ Այս պատկերախմբերում եղջերուներին որսում են նետ ու աղեղի, պարանների օգնությամբ կամ պարզապես ձեռքով՝ բոլոր կողմերից շրջափակելով փոքրիկ հոտերը։ Այս պատկերների մեջ էլ հանդես են գալիս մ.թ.ա. II հազ. վերջերի և I-ի սկզբների նույն բարդ աղեղն (աղ. 40, նկ. 2) ու եռանկյունաձև նետասլաքները։ Այս խմբի եղջերուների պատկերները եղջյուրների ոճավորման ձևով բաժանվում են երկու որոշակի տիպի, որոնք բնորոշ են նշված ժամանակաշրջանի կիրառական արվեստի հուշարձաններում հանդիպող այդ կենդանապատկերին։ Երկու ոճերին էլ բնորոշ են եղջյուրի միակողմանի ճյուղավորման պատկերումը, սակայն մի դեպքում ճյուղերը կեռ են (աղ. 54, աղ. 55, նկ. 1) մյուս դեպքում՝ ուղիղ և թեք

[24] Н. Я. Марр, Я. И. Смирнов, Вишапы, Л., 1931.

[25] Б. Н. Аракелян, А. А. Мартиросян, Археологическое изучение Армении за годы Советской власти, СА, 1967, № 4, стр. 28—29.

[26] Б. Б. Пиотровский, Археология Закавказья, Л., 1949, табл. IX.

[27] А. А. Мартиросян, Армения в эпоху бронзы и раннего железа, Ереван, 1964, рис. 46.

գրված (աղ. 55, նկ. 2)։ Պատկերագրական և ոճական առումներով (աղ. 55, նկ. 1) եղջերուները կրկնում են Նոյեմբերյանի շրջանի «Հարսնաքարի» դամբարանադաշտում հայտնաբերված բրոնզե գոտու նույն կենդանու պատկերները[28]։ Ինչպես երևում է առանձին բեկորներից, այդ գոտու վրա էլ որսի տեսարան է պատկերված եղել։ Այդ երևում է լայնալիճ-բաղադրյալ ձևավոր աղեղից և եռանկյունաձև նետասլաքից, որոնք առկա են մի մանրամասնի վրա՝ որսորդի աջ թևի և իրանի վերին հատվածի հետ միասին։ Նույն տեսարանը նույն պատկերներով կրկնվում է Ա. Ա. Իվանովսկու կողմից հրատարակված բրոնզե գոտու վրա[29], որը նույնպես ծագում է պատմական Հայաստանի տարածքից։ Ժայռապատկերների ընդհանրությունները ուշ բրոնզեդարյան գոտիների հետ այնքան մեծ ու նշանակալից են, որ մնում է ենթադրել, թե վեմերի վրա փորագրողներն էլ մետաղագործ վարպետներ են եղել, որոնք առանձին համարում են ունեցել իրենց պաշտամունքային գործերը կերտելիս։ Նման ենթադրությունը կարելի է հաստատել նույնատիպ պատկերների բազմաթիվ կրկնություններով, ուր զգացվում է միևնույն վարպետի ձեռքը։ Այդպիսին է, օրինակ, աղ. 55, նկ. 1-ը, որի վրա ճշտությամբ կրկնվում են աղ. 54-ի եղջերուները՝ երկշար դասավորությամբ և մի մարգ, որ ուղղել է թևերը դեպի կենդանու մռութը։ Կենդանիների եղջյուրների վերևում գաղափարագիր նշան կա։ Կառուցվածքի ու ոճի տեսակետից այս եղջերուները շատ նման են նաև Լծենի բրոնզե մանրաքանդակ արձանիկներին, որոնք իրենց ամբողջ համալիրով թվագրվում են մ.թ.ա. XI—IX դարերով[30]։ Ինչպես նախորդ շրջաններում, այնպես էլ ուշ բրոնզի դարաշրջանում միշտ չէ, որ որսորդներն սպանում էին կենդանիներին։ Փոքր Պայտասարի ժայռանկարներից մեկի (աղ. 58, նկ. 2) կենտրոնում մի այծ և չորս եղջերու են պատկերված։ Նրանք ընկած են շուրջկալի մեջ։ Եղջերուները ներկայացված են նուրբ գծանկարով, նրանց եղջյուրները հիշեցնում են մասամբ Հաղպատի, մասամբ Քալաքենդի գոտիների և Շամիրամի կրոմլեխների պատկերները[31]։ Այստեղ առկա են եղջերուների պատկերման տարբեր ոճեր, որոնք բնորոշ են թե ժայռապատկերներին, թե բրոնզե գոտիներին։ Արվեստի այս երկու հուշարձաններում էլ առկա են համանման գաղափարագիր նշաններ, որոնք մեծ մասամբ կապ ունեն աստղային երկնքի հետ։

ՎԱՂ ԵՐԿԱԹԵԴԱՐՅԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱԽՈՒՄԲ (Մ.Թ.Ա. II ՀԱԶ. ՎԵՐՋ—I ՀԱԶ. ՍԿԻԶԲ)

Մեծ Պայտասարի ստորոտում ժայռանկարների մինչև այժմ չնկատված մի հետաքրքրաշարժ խումբ էլ կա, որ կապ չունի որսի, հմայության և այլ տեսարանների հետ։ Այս խմբի հսկա ժայռաբեկորների մակերեսներին քարե թակիչների օգնությամբ համաչափ շրջանակների (միջին տրամագիծը 17—22 սմ) խմբեր են փորագրված (աղ. VIII, նկ. 1)։ Հայաստանի այլ վայրերում նման շրջանակների հետ միասին կամ նրանց փոխարեն հանդես են գալիս հորիզոնական շարքերով դասավորված զուգավորություններ՝ մարդկային սխեմատիկ պատկերների հարևանությամբ։ Նախնադարյան պատկերագրության մեջ շրջանակներով միշտ էլ խորհրդանշվում են երկնային մարմինները, աստղաբույլերը կամ պարզապես աստղային երկինքը, իսկ նրանց հետ հանդես եկող մարդկային պատկերները ներկայացնում են նախնիների ուրվականները կամ ոգիները՝ երկնային մարմինների զուգորդությամբ։

Հին հայերի պատկերացմամբ ևս նախնիների ուրույն աշխարհը երկինքն էր, ուր նրանք համաստեղություններ էին դառնում և իրենց աստղային գոյությամբ հրաշագործ ազդեցություն գործում յուրայինների ճակատագրի վրա։ Որ Մեծ Պայտասարի «շրջանակավոր քարերը» իրոք կարող են կապված լինել նախնիների պաշտամունքի հետ, հաստատվում է Շամիրամ գյուղի վաղ երկաթեդարյան դամբարանների (կրոմլեխների) ուսումնասիրությամբ (աղ. VIII, նկ. 2)։ Սրանց շուրջանակի շարված քարերի մակերեսներին ևս ծեծված են տարբեր քանակի համաչափ շրջանակների խմբեր, որոնք չեն զանազանվում նախորդներից ո՛չ կատարման եղանակով, ո՛չ չափերով և ո՛չ էլ ձևով։ Դամբարանաքարերի վրա այս շրջանակները երբեմն փոխարինվում են զուգավորություններով և ուղեկցվում բազմաթիվ մարդկային և կենդանական ոճավորված պատկերներով (աղ. VIII, նկ. 3, 10, 12), որոնք բացահայտում են անդրշիրիմյան աշխարհի և աստղազարդ երկնքի կապը նախնադարյան պատկերացումներում։ Այդպիսին են նաև Գեղամա ժայռապատկերների ուշ ժամանակաշրջանի ոճերն ու տեսակները (աղ. VIII, նկ. 13, 15)։ Նախապես նշենք, որ Շամիրամում ուսումնասիրված դամբարանները տալիս

---

[28] Ս. Ս. Չիլինգարյան, *Հարսնաքարի հողերի դամբարանադաշտը*, «Լրաբեր» (հաս. գիտ.), 1969, № 10, աղ. 51։

[29] А. А. Ивановский, По Закавказью, Материалы по археологии Кавказа, VI, рис. 26.

[30] А. А. Мартиросян, Армения в эпоху бронзы..., стр. 150—153, рис. 61—62.

[31] *Տե՛ս* А. А. Мартиросян, *նշվ. աշխ., էջ 137, նկ. 57,* Ռ. Վիրխով, *Կովկասի անդը քաղաքակրթության մեջ, «Ազգագրական հանդես», Ա գիրք, 1895, նկար 15։ Շամիրամի՝ մեր կողմից հավաքված նման պատկերները տե՛ս ստորև։*

են մ.թ.ա. VIII—VI դդ. պատկանող հնագիտական նյութեր։

Դամբարանային պատկերագրերի և Մեծ Պայտասարի ժայռանկարների համադրությունը թույլ է տալիս առանձնացնելու ժայռապատկերների երկաթեդարյան խումբը։ Պատկերագրական, ոճական և իմաստային առումներով ներկայացված դամբանապատկերներից չի տարբերվում Մեծ Պայտասարի այն ժայռանկարը, որի վրա կան երեք խոշոր պարույրներ, շրջանակներ, կիսալուսիններ և մեծ մարդկային պատկեր՝ կարծես նույնությամբ Շամիրամից «բերված»։ Համակենտրոն շրջանակներով կազմված արևներից ու խիստ ոճավորված մարդկային պատկերներից բաղկացած մի քանի ժայռանկարներ կան Գեղամա լեռների այլ պատկերախմբերում (աղ. VIII, նկ. 8, 9)։ Սակայն մեր համադրությունների տեսակետից առավել մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Մեծ Պայտասարի վաղ և միջին բրոնզեդարյան երեք ժայռանկարները, որոնց վրա մետաղյա գործիքով մարդկանց և կենդանիների գծիկավոր պատկերներ են փորագրված (աղ. IV, նկ. 2, աղ. VIII, նկ. 15)։ Դրանցից առաջինը մ.թ.ա. III հազ. այծերի երկու մեծ պատկերներ են (աղ. IV, նկ. 2), որոնցից աջակողմյանի եղջյուրներին գծիկներ են ավելացվել և այծը դարձրել եղջերու, իսկ ներքևի մասում մի փոքրիկ որսորդի պատկեր ավելացվելով, ստեղծվել է որսի տեսարան։ Որսորդի պատկերը լիովին համընկնում է վերը նկարագրված Շամիրամի դամբանապատկերին, գծանկար է և երեք անգամ փոքր այծանկարից։ Վեմի ձախ վերին անկյունում որոշակիորեն երկրորդ հազարամյակի մի պատկերախումբ է տեղագրված՝ եղջերու, մարդ, այծ հաջորդականությամբ։ Երկրորդ ժայռանկարը պատկանում է ըստ երևույթին մ.թ.ա. II հազ. և ներկայացնում է որսի շատ հետաքրքիր տեսարան՝ թակարդն ընկած կենդանիներով, որսորդներով, շներով և գաղափարագիր նշաններով (աղ. VIII, նկ. 15)։ Կոմպոզիցիայի վերին շարքում տեղադրված են «շամիրամյան տիպի» մարդկային երկու պատկեր և հին պատկերների փոքրիկ հավելումներով ստեղծված այծեր։

Մի քանի այլ դեպքերում Շամիրամի և Մեծ Պայտասարի պատկերներում մենք գտնում ենք թե՛ ոճական, թե՛ կոմպոզիցիոն և թե՛ կատարման տեխնիկայի նմանություններ։ № 1 կրոմլեխի քարերից մեկի վրա փորագրությամբ պատկերված են երկու այծ, մարդ, արևի սկավառակ և խաչ (աղ. VIII, նկ. 10)։ Նույնը կատարված է Պայտասարի ժայռանկարներում, այն տարբերությամբ, որ խաչը փորագրված է արևի գնդի մեջ, խաչի փոխարեն աստղային նշաններ են արված, և մարդը բացակայում է (աղ. VIII, նկ. 13)։ Նույն կրոմլեխի երկրորդ քարի վրա պատկերված են երեք կենդանի և մի մարդ։ Բազկատարած մարդը գտնվում է երկու կենդանիների արանքում։ Նման կոմպոզիցիան խիստ բնորոշ է Գեղամա լեռների շատ ժայռանկարների և գրեթե նույնությամբ կրկնվում է վերը բերած պատկերների մեջ։ Կրոմլեխների քարերին, իբրև կանոն, բնորոշ է շրջանակների առկայությունը քարի մեկ մակերեսին և այլ պատկերներ՝ մյուս մակերեսին։ Այս կանոնը պահպանվում է նաև Մեծ Պայտասարում։ Ի դեպ, այստեղի պատկերների վրա էլ գծիկային պատկերների հավելման փորձեր են կատարված, որոնք վերաբերում են մ.թ.ա. VII—VI դարերին։ Վերջապես, Շամիրամի պատկերներին շատ բնորոշ մեկուսի, զույգ կամ երեք կենդանիների պատկերումը մեկ շարքի մեջ բազմիցս դրսևորվում է նաև ժայռապատկերներում։ Այստեղ նկատի ունենք ոճական տեսակետից համապատասխանողները միայն։

Շամիրամի գամբանապատկերների և Մեծ Պայտասարի ժայռանկարների վերջին խմբի համադրությունները, այդպիսով, համոզում են մեզ, որ դրանք բոլորն էլ երկաթի լայն տարածման ժամանակաշրջանի՝ մ.թ.ա. VII—VI դդ. հուշարձաններ են, որ անմիջապես նախորդում են վաղ հայկական մշակույթի ստեղծման ժամանակաշրջանին։

Հայաստանի ժայռարվեստը վաղ երկաթի դարի այս վերջին փուլում անկում է ապրում և աստիճանաբար հանգչում, նկատելի հետքեր թողնելով ուրարտական կիրառական արվեստի մեջ և մուտք չգործելով վաղ հայկական մշակույթի ասպարեզը։

Մեծ Պայտասարի և հարակից մի քանի հուշարձանների նախնական ուսումնասիրությունն, այնուամենայնիվ, ցույց է տալիս, որ ժայռապատկերների արվեստն Հայաստանում հարատևել է առնվազն հինգ հազար տարի՝ նեոլիթյան (մ.թ.ա. V հազ.) ժամանակներից մինչև վաղ հայկական պետականության ստեղծման շրջանը։ Հայաստանի նախնադարյան և վաղ պետականության պատմության այս մեծ ժամանակահատվածի մեջ հաջողվում է առանձնացնել նեոլիթ-էնեոլիթյան (մ. թ. ա. V—IV հազ.), վաղ բրոնզեդարյան (մ. թ. ա. III հազ.), միջին (մ. թ. ա. II հազ. առաջին կես) և ուշ բրոնզեդարյան (մ. թ. ա. II հազ. երկրորդ կես), ինչպես նաև վաղ երկաթեդարյան (մ. թ. ա. I հազ. առաջին կես) պատկերախմբերը։ Մի քանի հարյուր ժայռանկարների քննարկման հիման վրա առաջարկվող այս դասակարգումն իր հիմ-

րում ունի հազարավոր հուշարձանների համանման խմբեր ոչ միայն Գեղամա լեռներում, այլև Հայաստանի այլ վայրերում և այդ չափով դա ընդհանուր է Հայկական լեռնաշխարհի գոնե արևելյան մասի վերաբերյալ։ Սակայն այդ դասակարգումը այժմ մանրակրկիտ մշակման չի ենթարկված և ունի բազմաթիվ բաց կետեր, որովհետև նախնադարյան արվեստի զարգացումն Հայաստանում թռիչքաձև անցումներ չունի, այլ ընթացել է ավանդական-էվոլյուցիոն ճանապարհով։ Նոր ոճերի, պատկերագրական ձևերի անցումները չափազանց աննշան, սահուն և աննկատելի են, պատմական որևէ ժամանակաշրջանում առաջ եկած ոճերը պահպանվում են հազարամյակներ անընդհատ և կատարելագործվում դանդաղ, աննշան փոփոխություններով։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՈՐՍՈՐԴԱԿԱՆ ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐԻ ՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԵՐԹԵՎԵԿՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ ԵՎ ՄԵԿՈՒՍԻ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ

Քննարկվելիք ժայռանկարների սյուժեները բովանդակում են ժամանակի նյութական ու հոգևոր կյանքի դրեթե բոլոր ասպարեզները, որով իսկ դառնում են արժեքավոր նախնադարի ուսումնասիրության համար։ Ժայռանկարների առաջացումն ու զարգացումը Գեղամա լեռների գագաթամերձ վայրերում անմիջականորեն կապված էր ալպյան արոտավայրերի իրացման և նրանց հարատև օգտագործման հետ։ Սրանք նոր զարգացող անասնապահության հզորագույն բազաներ էին իրենց զովաշունչ օդով, թարմ կանաչով, հրաբխային կոներում առաջացած լճերով, գետ ու գետակներով, լեռնային ջինջ աղբյուրներով։

Սակայն սրանց իրացումը վաղ անասնապահ-երկրագործների համար այնքան էլ դյուրին չէր։ Անհիշելի ժամանակներից, համենայն դեպս, վաղ հոլոցենից սկսած այս արոտավայրերը պատկանում էին վայրի կենդանիներին, հանդիսանում նրանց «պապենական տիրույթները» և դրանց տիրելու համար հարատև, անզիջում, իսկական պատերազմ էր պետք։ Կենդանիներին հարկավոր էին իրենց «տիրույթները», իսկ մարդիկ այլևս չէին կարող ապրել առանց անասնապահության։ Այդ պատճառով էլ քարեդարյան ժամանակներից սերված որսորդությունը էնեոլիթ-բրոնզեդարյան փուլերում ապրեց իր երկրորդ ծաղկումը, դարձավ ոչ միայն հանրային հոտը պաշտպանելու և աճեցնելու միջոց, այլև տնտեսության հիմնական ճյուղերից մեկը։ Որսորդությունը հասավ շատ բարձր մակարդակի, որսում էին մեկուսի և խմբերով, մահակների, նիզակների, պարանների, նետ ու աղեղի, ցանցերի, թակարդների օգնությամբ, շուրջկալներով, ջրաբերքի վայրերում և վերջապես շատ անգամ անգին ձևերով՝ անձնական հմտությամբ, ճարպկությամբ, կենդանիների սովորությունները և հատկությունները լավ ճանաչելու և օգտագործելու միջոցով։ Միշտ չէ, որ որսը վերջանում էր մարդու հաղթանակով, այն միշտ էլ եղել է ծանր ու վտանգավոր զբաղմունք։ Այդ պատճառով էլ որսորդ-անասնապահը հսկայական ուժ ու ժամանակ էր վատնում, հավարավոր պատկերներ փորագրում որձաքարի ապառաժ ժայռերի վրա, որպեսզի կրոնական արարողության կամ նմանողական սիմպատիկ հմայության օգնությամբ անիրականը իրական դարձներ՝ որսի մեջ հաջողություն ունենար։ Հենց սրանով է բացատրվում Գեղամա լեռների ու այլ վայրերի որսորդական տեսարանների առատությունն ու բազմազանությունը, դրանց հարատևումը հազարամյակների ընթացքում։

Գեղամա գագաթների դժվարին լեռնային կածանները քաջ ծանոթ էին վաղ նեոլիթյան առաջին որսորդ-անասնապահներին, սակայն առանձնապես բանուկ դարձան էնեոլիթ-վաղ բրոնզեդարյան շրջանում (մ.թ.ա. IV—III հազ.)։ Կիսաքոչվորական անասնապահության պայմաններում զգալի դեր էին կատարում զանազան կարգի փոխադրամիջոցները՝ գրաստն ու սայլերը, որոնք Առաջավոր Ասիայում, ինչպես նաև Հայաստանում երևացել են արդեն մ.թ.ա. III—I հազ.։ Մեր հեռավոր նախնիները ապառաժ ժայռերի վրա նկարել են բազմաթիվ սայլեր, որոնք այնքան օգնել են քոչվորին դժվարին կյանքում։

Սայլեր—*Գեղամա լեռներում փորագրված սայլապատկերները, ամբողջությամբ վերցրած, թվագրվում են մ.թ.ա. III—I հազարամյակներով։ Նրանք պատկերվում են առանց լծկանի կամ եզներով, խիստ ոճավորված և բաժանվում են երեք հիմնական խմբերի։*

Առաջին խումբն իր ձևով ու կառուցվածքով խիստ վաղնջական է. նրա ծագումը կարելի է վերագրել էնեոլիթյան ժամանակներին (IV հազ.) երբ Արևելքում երևացին առաջին պարզունակ փո-

խաղրամիջոցները, որոնք զուրկ էին նույնիսկ անիվներից, ունեին թեթև թափք, ուղիղ առեղ, լուծ և քարշ էին տրվում գերազանցապես եզների օգնությամբ։

Աղ. 1, Նկ. 3—*Դրանցից առաջինը պատկանում է մ.թ.ա. III հազ., ունի կլորավուն քաշան, առեղ, լուծ և երկու խիստ ոճավորված եզներ։ Սայլի դիմաց պատկերված է նույնպես ոճավորված մարդակերպ մի պատկեր։*

Աղ. 1, Նկ. 2—*Երկրորդ քաշանը փորագրված է այծի ու հեծյալի պատկերների հետ միասին, ունի քառանկյունի լայնակի թափք, ուղիղ առեղ ու լուծ, ինչպես նաև զույգ եզներ։*

Աղ. 1, Նկ. 1—*Կա նաև եզներով լծված քաշանի երրորդ տիպը, որի համար շատ բնորոշ է եռանկյունաձև թափքը։ Այս քաշանի կողքին առկա են ուշ ժամանակի այծի (ոճ Ա$_2$) և հեծյալի պատկերներ։ Կարելի էր ենթադրել, որ նախնադարյան նկարիչները պարզապես մոռացել կամ չեն հասցրել փորագրել սայլի անիվները։ Սակայն անիվազուրկ քաշանները հանդիպում են նախնադարյան ցեղերի ու ժողովուրդների արվեստի բազում հուշարձաններում, նույն թվում նաև Հայաստանի ժայռապատկերներում և դրանով իսկ մատնանշում, որ բրոնզեդարյան Հայաստանում և այլուր հնագույն այդ փոխադրամիջոցը շարունակում էր հարատևել սայլերի արդեն բավականաչափ զարգացած տիպերի կողքին։ Վերը նկարագրված քառանկյունաձև տիպի քաշաններ հանդիպում են Սյունիքի (Ուղտասար) մ.թ.ա. II—I հազ. սահմանագլխի ժայռապատկերներում[1]։ Այստեղ առկա են նաև քաշանների փոքր-ինչ ավելի զարգացած տիպեր[2], որոնք իրենց զուգահեռներն ունեն աշխարհի բազում բրոնզեդարյան ժայռանկարներում։ Քառանկյունաձև նախնական տիպի քաշաններ հանդիպում են Կովկասի և հարավ ռուսաստանյան շրջանների ժայռանկարներում[3], իսկ Սյունյաց զարգացած տիպերը՝ նաև եվրոպական ժայռարվեստում[4]։ Հետաքրքիր է, որ Գեղամա լեռների մնացած բոլոր սայլատիպերն իրենց ձևերով ու կառուցվածքով ծագումնաբանորեն հիմնավորապես կապված են քաշանների վաղընջական խմբերի հետ, և նրանց զարգացումն ու փոփոխությունները արտահայտվում են միայն կարևոր տարրերի հավելումով։*

Այդ առումով արտակարգ հետաքրքրություն է ներկայացնում մ.թ.ա. III հազ. քառանիվ սայլերի պատկերախումբը, որ հայտնաբերված է Փոքր Պայտասարի գագաթից քիչ հեռու՝ վաղ բրոնզեդարյան տիպական ժայռապատկերների խմբում։ Սրանք, անկասկած, դաշտային երկրագործական ցեղերի քառանիվ զարգացած փոխադրամիջոցներ են, սակայն իրենց տեսքով և գրաֆիկական արտահայտության ոճավորված ձևերով չեն տարբերվում հնագույն քաշաններից։

Աղ. 2, Նկ. 1—2—*Սայլերից երկուսը ունեն նույն կլորավուն կամ ձվաձև թափքը, ուղիղ առեղն ու եզների նույնական պատկերները, մնացածների թափքերը երկարուկ, քառանկյունաձև են, միայն թափքի երկու կողքերից ավելացված են երկուական խուլ անիվներ, որպիսիք խիստ բնորոշ էին Հայաստանի բրոնզեդարին։ Սյունյաց սայլատեսակները, որ ներկայացված են բազում տիպերով, ենթատեսակներով, գրաֆիկական հստակ ձևերի մեջ, գրեթե չեն պարունակում Գեղամա լեռների քառանիվ սայլերի կրկնօրինակները և եթե նմաններն էլ կան, ապա ներկայացված են գրաֆիկական ավելի ուշ և հստակ ձևերով[5]։ Գեղամա լեռների դաշտային քառանիվ սայլերի այս հիմնական տեսակը հանդիպում է Ասիայի, Աֆրիկայի, Եվրոպայի ժայռապատկերներում, դարձյալ ավելի կատարելագործված ձևով։ Պակաս գործածական չէր նաև երկանիվ սայլը։ Այն ներկայացված է Գեղամա լեռների ժայռապատկերներում հիանալի մի նմուշով, առանց լծկանների, ունի երկու խուլ անիվ, որոնք առանցքի հետ միասին տեղադրված են թափքի ետին մասում։ Թափքը երկարուկ է, փայտյա զուգահեռ միջնորմներով ամրացված։ Նրա ետնամասում փայտյա ցցեր են ամրացված, կողքերից՝ բարձր ցանցկեն պահպանակներ՝ եռանկյունաձև առեղով։ Սայլի մոտ պատկերված են մի ուղտամարդ, այծ և պարան (աղ. 3, նկ. 2)։ Սայլի թափքը նույնպես ծագում է երկարուկ եռանկյունաձև քաշաններից, թեև խիստ կատարելագործված է։ Այդ տիպի քաշաններ ու սայլեր շատ են հանդիպում Ուղտասարի (մ.թ.ա. II—I հազ.) ժայռապատկերներում, սակայն վերջինները զուրկ են կողերի պահպանակներից և երբեմն էլ օժտված զարգացած ճառագայթավոր անիվներով։ Կառուցվածքային իր առանձնահատկություններով ու գլխավոր մասերի տիպերով Գեղամա լեռների նկարագրված սայլը միանգամայն համադրելի է Լճաշենի երկանիվ սայլատեսակներին՝ անիվնե-*

---

[1] Գ. Հ. Կարախանյան, Պ. Գ. Սաֆյան, *Սյունիքի ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձաններ, 4, Երևան, 1970, աղ. 61, նկ. 2, աղ. 78, նկ. 4։*

[2] *Նույն տեղում, աղ. 52, նկ. 1. աղ. 96, նկ. 4։*

[3] A. Häusler, Sudrussische und Nordkaukasische Petrogliphen, Arbeiten aus dem Institut für Ur-und Fruhgeschichte..., Halle-Wittenberg, 1965, № 13, *աղ.* XI, *նկ. 1.*

[4] *Նույն տեղում, աղ. XI, նկ. 4։*

[5] Գր. Կարախանյան, Պ. Սաֆյան, *նշվ. աշխ. նկ. 223$_1$, 225$_2$, 226 և այլն։*

րի, թափքի, առեղի, կողային պահպանակների մանրամասներով[6]։ Կային նաև բաց տիպի երկանիվ սայլեր, որոնց թափքը նույնպես երկարուկ էր, քառանկյունաձև, առանցքը անիվների հետ ղըրված էր թափքի ետին մասում. ուներ երկար, ուղիղ առեղ։ Մի քանի այդպիսի սայլեր ներկայացված են Գեղամա լեռների ժայռապատկերներում,երբեմն եզներով լծված (աղ. 3, նկ. 1)։ Երկանիվ սայլերի կավե մոդելներ շատ են հանդիպում Հայաստանի մ. թ. ա. III հազ. բնակավայրերում, որ ցույց է տալիս նրանց զանգվածաբար օգտագործման հանգամանքը անասնապահության ու երկրագործության շեշտակի վերելքի այդ շրջանում։

Աղ. 4 (մ.թ.ա. III հազ.), մի շատ հետաքըրքիր ժայռանկար է դա, որի վրա պատկերված են հինգ ավարտված և երկու անավարտ քառանիվ սայլեր, որոնք խմբված են իրար մոտ։ Կենտրոնական սայլին եզներ են լծված, մյուսները չունեն առեղ և լծկան։ Սայլերից երկուսի մոտ մարդիկ կան, մեկը՝ մահակով կամ ճիպոտով, մյուսը՝ վեր մեկնած թևերով՝ կարծես կենդանիներին քշելու պահին։

Քառանիվ սայլերի հիմնական տիպը կրկընվում է Գեղամա լեռների այլ պատկերախմբերում ևս, սակայն առանց որևէ նորության։

Քառանիվ սայլերը միանգամայն բնորոշ են դաշտային-երկրագործական մշակույթներին, և այդ հանգամանքը ավելի քան համոզիչ է դարձնում մեր այն պնդումը, թե լեռնային այս արոտատեղիները ժամանակին պատկանել են Արարատյան դաշտի բնակիչներին, որոնք հավասարապես բարձր մակարդակի են հասցրել և՛ անասնապահությունը, և՛ երկրագործությունը։ Հնէակենդանաբան Ս. Կ. Մեժլումյանի տվյալներով՝ Գեղամա լեռների ժայռապատկերներով ներկայացված ընտանի և վայրի կենդանիների գրեթե բոլոր տեսակների ոսկրային մնացորդները առկա են Արարատյան դաշտի մ.թ.ա. III հազ. պեղածո նյութերի մեջ։ Ժայռանկարներում կրկնվում են արարատյան բնակավայրերի խեցեղենի փորագիր կամ վերադիր կենդանատիպերը, իսկ Մեծ Պայտասարի քարե գործիքներն իրենց ամենամոտ զուգահեռներն ունեն Խաթունարխի և Թեղուտի նեոլիթ-էնեոլիթյան քարե գործիքների մեջ։ Ըստ որև կտեսնենք նաև, որ որսորդ-անասնապահական արտաքին տեսք ունեցող այս պատկերները լիովին ներծծված են նաև երկրագործական գաղափարաբանությամբ։

Սակայն, իհարկե, լեռնային արոտավայրերում, նույնիսկ տափարակում ապրողների հիմնական զբաղմունքը անասնապահությունն էր և դրանից ոչ պակաս նաև որսորդությունը, որ բխում էր հանրային հոտը պահպանելու և խաշնարածների համար սնունդ հայթայթելու անհրաժեշտությունից։

ԿԵՆԴԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՄԱՐԴԿԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ

Հիշյալ հանգամանքը մատնանշող բազմաթիվ պատկերներ կան Գեղամա լեռների ժայռանկարների նորահայտ խմբում. ներկայացված են տարբեր ժամանակներում արված մեկուսի կամ խմբային կենդանական պատկերներ (աղ. 5—9), ոտքերը կամ պոզերը կապած խաչասերվող կենդանիներ (աղ. 10—11), շների հսկողությամբ արածող հոտեր (աղ. 12) և այլն, և այլն։

Աղ. 13, նկ. 1—Շան հսկողության տակ գտնըվող մի փոքրիկ հոտ է, որ կատարված է երկու տարբեր փուլերում. վերևից երկրորդ խոշոր այծը փորագրված է մ.թ.ա. IV հազ. վերջերին և III-ի սկզբներին, մնացած բոլոր պատկերները չեն անցնում II հազ. կեսից։

Աղ. 13, նկ. 2—Պատկանում է II հազարամյակին. կենդանիների խառը հոտ է՝ երկու այծ և տարբեր ոճերի երեք վայրի տուրեր, որոնցից մեկի վրա հարձակվել է շունը։

Աղ. 14, նկ. 1—Մ.թ.ա. II հազ. խառը կենդանիների խմբապատկեր է՝ չորս եղջերուով, չորս այծով և երեք անհասկանալի նշաններով։

Աղ. 14, նկ. 2—Այս խմբի վերջին պատկերը շատ տիպական է անասնապահության համար։ Երկու այծ եզրերին, երկու գեղեցիկ իշուկներ՝ մեջտեղում, ցցված մռութներով, կարծես հոտոտում են մարգագետնի բուրավետ խոտը։

Աղ. 15—Կան նաև մարդկային պատկերներ բոլորովին սխեմատիկ (նկ. 3) կամ խիստ զգեստավորված՝ բարձրաքիթ երկարաճիտ ոտնամաններով, տարօրինակ գլխանոցով, թռչնագլուխ դիմակով ու ձևավոր աղեղով (նկ. 1)։ Զգեստավորված, ձևավոր գլխանոցով մարդիկ ներկայացվում են հաճախ անզեն, ընդգծված առնանդամով (նկ. 2), երբեմն էլ դրանք պարզապես հովիվներ են, իրենց շների հետ միասին (նկ. 4)։

Այս բոլոր պատկերներում զգացվում է նոր կենդանիներ ընտելացնելու, հոտը աճեցնելու, վայրի գազաններից պաշտպանելու հոգսը, որ համընդհանուր էր ողջ նախնադարի համար։

Որսորդական տեսարանները Գեղամա լեռներում ծայր են առնում մ.թ.ա. V—IV հազ. ինչոր մի հատվածում, սակայն աշավելապույն չափով բազմանում ու բազդանում են մ.թ.ա. III

[6] Л. О. Мнацаканян, Древние повозки из курганов бронзового века на побережье оз. Севан, СА, 1960, № 2, стр. 139 и сл.

հազ., կտրված քոչվոր անասնապահության կատարյալ ձևավորման և Գեղամա լեռների ալպյան արոտավայրերի զանգվածային իրացման հետ։ Դիտենք այժմ որսորդական տեսարանները ըստ ժամանակագրական խմբերի և նշանակության։

ՈՐՍՈՐԴԱԿԱՆ ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐ

Մ.թ.ա. V—IV հազ. որսորդությանը վերաբերող հնագույն ժայռանկարները գտնվում են Մեծ Պայտասար գագաթի լանջին և ներկայացված են մեկուսի կամ խմբային այծապատկերներով քարակույտերի մեջ, երբեմն կրոնական երանգ ունեցող հիասքանչ կոմպոզիցիաների հարևանությամբ։ Այս խմբի որսորդական տեսարանները բնորոշվում են Ա ոճի այծապատկերներով, ֆիգուրների սակավությամբ, կոմպոզիցիայի պարզունակությամբ և կատարման տեխնիկայի կոպտությամբ։ Դրանցից երկուսի մեջ (աղ. 16, նկ. 2—3) առկա են մի որսորդ և մի այծ, որսորդները բռնել են այծերի պոչերից։ Երրորդ կոմպոզիցիայում ներկայացված են (աղ. 16, նկ. 1) մայր այծը, ուլը և դարձյալ եղջյուրներից բռնած որսորդը՝ շան հետ։

Կոմպոզիցիոն առումով և թվագրությամբ սրանց շատ մոտ է կանգնած մի այլ ժայռապատկեր (աղ. 16, նկ. 4—5), որտեղ, սակայն, որսը կատարվում է, կարծես, նետ ու աղեղի օգնությամբ։ Տեսարանի կենտրոնում գտնվող հսկա այծը օժտված է մ.թ.ա. V—IV հազ. ոճական բոլոր բնորոշ գծերով։ Նրան հետևող փոքրիկ այծը ունի նույն գծերը, եթե հաշվի չառնենք փոքր-ինչ բարձրագիր եղջյուրները, որոնք լիովին ձևավորվում են մ.թ.ա. III հազ. ոչ վաղ։

Կան որսորդական մի քանի տեսարաններ ևս, որոնք ժամանակագրական, ոճական ու կոմպոզիցիոն առումներով ավելի մոտ են IV—III հազ. եզրագծին, փոքր-ինչ ավելի զարգացած են ու բարդ, ունեն մ.թ.ա. III հազ. հավելումներ։ Դրանցից մեկում (աղ. 17, նկ. 1—2) որսորդը պատրաստվում է պարանել խոշոր այծերից մեկին։

Սրանցով հիմնականում ավարտվում են վաղ շրջանի որսորդական տեսարանները և ծայր առնում մ.թ.ա. III հազարամյակի մեծ ու հոյակապ պատկերախմբերը, որոնց մեջ մեծ թիվ են կազմում որսորդական տեսարանները։ Այդտեղ մարդիկ որս են անում անզեն ձեռքերով, երբեմն շների կամ հեպարդների օգնությամբ, երբեմն էլ՝ հմայանքով կամ կախարդանքով։ Այս երևույթի արմատները պետք է փնտրել խոր նախնադարում։ Ուշ նեոլիթ-էնեոլիթյան փուլում որսի այդ ձևն ըստ երևույթին բավականաչափ անհրաժեշտ էր ու կենսական, մանավանդ վայրի կենդանիների ընտելացման արվեստում։ Մարդիկ գաղտագողի, խմբերով կամ միայնակ դարանակալում էին կենդանուն, հարձակվում գերազանցապես արոտներում արածող կամ առուներից ու գետակներից ջուր խմող մանր եղջերավորների վրա։ Ահա այս երևույթն էր, որ շարունակվում էր ավանդաբար մ.թ.ա. III—II հազ., երբ հանրային հոտը բավականաչափ ստվար էր և ուներ բազմացման ներքին մեծ հնարավորություններ։ Ձեռքով որսալն այժմ այնքան էլ հարմար չէր, բայց սովորույթը շարունակում էր հարատևել։ Գուցե դա կարևոր էր խաչաձևման համար, որի գոյությունը դժվար ապացուցելի է, բայց միանգամայն հավանական։

Հիշատակված խմբի կոմպոզիցիաները շատ տարբեր են և ներկայացնում են գերազանցապես այծորսի տեսարաններ և վերաբերում, մեծ մասամբ, մ. թ. ա. III կամ II հազ. առաջին կեսին։ Դրանք սակավ են, հանդիպում են մ. թ. ա. II հազ. երկրորդ կեսին կամ I հազ. սկզբներին վերաբերող ժայռապատկերներում։

Մ.Թ.Ա. III ՀԱԶԱՐԱՄՅԱԿ

Աղ. 18, Նկ. 1—*Կոմպոզիցիոն առումով պարզունակ է և նմանվում է վաղ շրջանի պատկերներին։*

Աղ. 18, նկ. 2—Երկու շարքի մեջ դասավորված են երկարոտն, կիսակամար եղջյուրներով երկու այծ, որոնց վերջույթները կապված են պարանով։ Ձախում որսորդի թերի պատկերն է, իսկ աջում՝ հարձակվող շունը։ Տեսարանի կենտրոնում երեք անընթեռնելի նշաններ կան։

Աղ. 19, Նկ. 2— *Այծերի մի փոքրիկ հոտ է։ Կենտրոնում պատկերված է կենդանիներից ամենախոշորը, որի եղջյուրների արմատից բռնել է որսորդը։*

Աղ. 19, Նկ. 1—*(մ. թ. ա. III հազ. վերջ. և II-ի սկիզբ)։ Անզեն որսորդը գտնվում է կենտրոնում, բռնել է ամենամեծ այծի պոչից։ Ներքևի ձախ անկյունից որսորդին օգնում է շունը։*

Աղ. 20, Նկ. 1—*Մի շքեղ տեսարան է՝ կազմված 18 այծերի, մեկ եղջերուի, չորս հեպարդների, չորս որսորդների պատկերներից և երկու նշանագրերից։ Այծերը բնորոշ են II հազ. կեսի ոճին, սակայն տեսարանի վերին ձախ անկյունի ռոմբաձև պատկերը շատ նման է մ.թ.ա. III հազ. ծայր առած «այծ»-«փայլակ» նշանագրերի մի տարբերակին։ Չորս որսորդների պարզունակ, հակիրճ պատկերները տեղադրված են կոմպոզիցիայի երկայնքով մեկ՝ վերից վար։ Սրանցից*

առաջինը այծերի վրա է, արձակել երեք հեպարդների, որոնք ներկայացված են վազքի մեջ։ Որսորդներից երկուսը գտնվում են կենտրոնում, նրանցից մեկը փակել է այծի ճամփան, երկրորդը բռնել է եղջերուի եղջյուրից։ Վերջինիս վրա աջից հարձակվում է նաև չորրորդ հեպարդը։ Վերին ձախ անկյունում գտնվող որսկանը զինված է, մի քանի կենդանիների շրջապատում։ Կոմպոզիցիայի վերին անկյունում շրջանաձև մի նշան կա, որ առայժմ անընթեռնելի է։ Ժայռանկարի վերին մասում երկրաչափական երկու պատկեր կա, որոնց ինչ լինելը ևս բացահայտված չէ։

Աղ. 20, Եկ. 2—*Պատկերների մի զգալի մասը լրիվ չի փորագրված, դժվար է որոշել հուշարձանի թվագրումը, թերևս մ.թ.ա. III հազ.։ Պատկերված է այծերի հոտ, որի վրա հարձակվել են երկու անզեն որսորդ։ Սրանցից մեկը կանգնած է ձախում, վեր մեկնած թևերով, շան հետ։*

Աղ. 21, Եկ. 1—*Նույնքան շքեղ տեսարան է, որ պատկանում է մ.թ.ա. III հազ. վերջին և II-ի սկզբներին։ Սլացիկ, գեղեցիկ և ուժեղ այծերի հոտը ընկել է երեք հեպարդների և չորս որսորդների ծուղակի մեջ։ Որսորդներից ամենախոշորը զինված է նետ ու աղեղով, մյուսներն անզեն են. նրանցից մեկը պարզապես զսպում է հեպարդին։*

Աղ. 21, Եկ. 2—*Մ.թ.ա. III հազ. տիպիկ այծախումբ է, արու, էգ այծերով ու ուլերով։ Այծերից ամենախոշորը եղջյուրների արանքում խաչանշան ունի։ Նրա տակ զետեղված է մի գեղեցիկ եղջերու։ Անզեն որսորդը կտրել է կենդանիների ճամփան աջից, ձախից նրանց հետապնդում են հեպարդն ու երկու շներ։*

Աղ. 22, Եկ. 1—*Մ.թ.ա. II հազ. այծորսի մի պատկեր էլ կա, ուր ձախից ներկայացված է հարձակվող հեպարդը։ Որսորդը գտնվում է չորս այծերի կենտրոնում։*

Աղ. 22, Եկ. 2—*Խուճապահար այծերի մի հոտ է։*

Աղ. 23, Եկ. 1—*Մ.թ.ա. II հազ. այծորսի հոտ, երկու հեպարդի և երկու մարդու շրջապատում։ Հավանական է, որ սա էլ որսի տեսարան է։*

Աղ. 23, Եկ. 2—*Նույն տիպի՝ II հազ. պատկեր է։*

Աղ. 24, Եկ. 2—*Չորս այծերի և չորս մարդու պատկերներից կազմված մեծ կոմպոզիցիա։ Մարդկանցից յուրաքանչյուրը զբաղված է մի կենդանու որսով։ Ձախից առաջինը պարանել է ձախակողմյան, երկրորդը՝ կենտրոնական այծի ոտքերը։ Մյուս երկուսն անզեն ձեռքերով ուզում են բռնել մնացած երկու այծերին։*

Աղ. 24, Եկ. 1—*Այստեղ փորագրված են յոթ որսորդների պատկերներ՝ ձախ հատվածում, վայրի ցլին հետապնդելիս։ Ցլի ոտին կարծես պարան է նետված։ Որսորդներից երեքը զգեստավորված են, ունեն դիմակներ, թևերին՝ ճառագայթավոր զույգ վերջույթներ։ Տեսարանի աջ մասում պատկերված է երեք այծ, անհասկանալի մի քանի պատկերներ և մի նշանագիր, որը, հավանաբար, ամբողջական խոյի պատկեր է խորհրդանշում։*

Իրենց սյուժետային բովանդակությամբ մ.թ.ա. III հազ. ներկայացված պատկերախմբին շատ են մերձենում երկու որսորդական տեսարան ևս, որոնցից առաջինը «իծագրերի» ոճական առանձնահատկություններով կարող է վերագրվել մ.թ.ա. II հազ. առաջին կեսերին, իսկ II-ը՝ մ.թ.ա. I հազ. սկզբներին։ Դրանք հետևյալներն են.

Աղ. 25 —*Որսորդները գտնվում են հոտի կենտրոնում՝ վերևում և ներքևում։ Վերին որսորդը փոքրամարմին է և խիստ ոճավորված։ Նա պարան է նետել աջակողմյան այծի պոզերին։ Ներքևի որսորդի պատկերը եռակի մեծ է առաջինից, անդամները հզոր, ոտքերի արանքում ունի խաչաձև փորվածք և տարածած թևեր։ Նրան ուղեկցում է շունը։ Կենտրոնի խոշոր այծի վրա, կարծես, պարան է նետված։*

Աղ. 26, Եկ. 1—*Այսպիսի պարզունակ կոմպոզիցիաներ կազմվում էին նաև ուշ ժամանակներում (մ.թ.ա. II հազ. վերջին կամ I-ի սկզբներին) և վերջինները տարբերվում էին միայն իրենց կենդանապատկերների ոճով։ Դրանցից մեկում որսորդը գտնվում է վերին այծի դիմաց և բռնել է նրա դունչը։*

Ավելի հետաքրքիր, բազմանշանակ ու ճոխ են մ.թ.ա. III հազ. որսորդական այն տեսարանները, որոնց մեջ որսը կատարվում է պարանի, նետ ու աղեղի և տեխնիկական այլ հարմարանքների միջոցով։ Անցնենք այդ խմբի համառոտ նկարագրմանը։

Աղ. 26, Եկ. 2—*Ժայռապատկերը բացառիկ է նրանով, որ կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասում պատկերված հսկայամարմին այծն իր ոճական գծերով պատկանում է մ.թ.ա. IV հազ. և նրա հետ միահյուսվում է մարդակերպ մի պատկեր՝ ճառագայթաձև, հզոր վերջույթներով ու ձեռքին բռնած պարանով։ Նրա գլխավերևի երեք շրջանակները երկնային նշաններ են, որոնք ճառագայթաձև վերջույթների հետ միասին մատնանշում են պատկերի գերբնական, աստվածային էությունը։ Շատ հնարավոր է, որ այստեղ առկա է որսի կամ կենդանիների որևէ աստվածություն։ Մնացած այծերի ու որսորդների պատկերներն իրենց ոճական առանձնահատկություններով պատկանում են մ.թ.ա. IV—III հազ.։*

նրանք գործում են առանձին-առանձին։ Այստեղ ուշ ժամանակների միջնորդություն ևս կա։ Այծի գլխից վեր, եղջյուրների հիմնամասում ավելացված է ձիու գլուխ, և պատկերն ամբողջությամբ հիշեցնում է ձիու վրա կանգնած որսորդի, ինչպիսիք բնորոշ են դառնում վաղ երկաթի դարաշրջանում։

Աղ. 27—*Այծերի բազմանդամ հոտ, որի կենտրոնում տրկա են մայր այծը՝ մեջքին թառած ուլիկով և մի չորքոտանի՝ ոլորուն եղջյուրներով, ավելի նման խոյի։ Կոմպոզիցիայի ներքին աջ անկյունում պատկերված են մայր այծին հետապնդող շուն, պարանով կապոտված այծ, նետ ու աղեղի փոքր, բայց որոշակի նշան, ինչպես նաև որսորդ։ Վերջինս զինված է փոքրիկ աղեղով, կեցվածքը խիստ մարտական-հարձակողական է, գլխի երկու կողմերից ունի եղջյուրանման ելուստներ, որոնք, ըստ երևույթին, որսորդական դիմակի շարունակությունն են կազմում։ Կենտրոնում պատկերված բոլոր այծերն ունեն հզոր, մեջքի վրա կամարաձև տարածվող եղջյուրներ, որոնք միանգամայն բնորոշ են մ. թ. ա. III հազ. ժայռարվեստին։ Վերին ձախ անկյունում տրկա են ավելի սլացիկ, կիսակլոր եղջյուրներով այծապատկերներ, որոնք լայնորեն հայտնի են և տարածված մ. թ. ա. III հազ. վերջերից կամ II հազ. սկզբներից։*

Աղ. 28—*Երեք որսորդներ հետապնդում են ճողոպրող վայրի ցուլին։ Կենդանու դիմաց դըրնըվող որսորդը զգեստավորված է և զինված նետ ու աղեղով։ Պատկերի աջ եզրին թևատարած մի անղեն մարդ կարծես վազում է դեպի հիմնական գործողության վայրը։ Վերևում մի քանի մարդկային պատկերներ ներկայացված են արևի սկավառակի վրա։ Արևի շրջանակը կիսված է տրամագծով, ճառագայթներն ուղղված են դեպի ներքև, որ իրիկնամուտի կամ արևմուտքի նշան է։*

Աղ. 29—*Ընձառյուծների կամ հեպարդների հսկա մի ոհմակ շրջապատել է ձախում արածող մեծ ու փոքր այծերին։ Մի փոքրիկ այծիկ զետեղված է «կտավի» աջ անկյունում՝ չորս գազանների միջև։ Խոշոր այծերի մոտ կանգնած է մահակավոր մի մարդ, որը, կարծեք հետապնդել է այծերին, բայց ընկել գազանների ճանկը։ Նման ժայռանկարներով լի են նաև Սյունյաց լեռները։*

Մեզ հետաքրքրող հաջորդ պատկերախումբը վերաբերում է մասամբ III և II հազ. սահմաններին և մի ամբողջություն է կազմում այն առումով, որ որսորդները գործում են բացառապես պարանների օգնությամբ։

Աղ. 30—*Վարից վեր պատկերված են խոշոր խոյանշան, պարան նետող սրսորդ և շարժուն ու ցնղեցիկ այծ։ Այծի առաջին ոտքերը կապված են։ Պատկերը լրացված է դարձյալ մի քանի խոյագլուխ խոշոր նշաններով։*

Աղ. 31, Եկ. 1—*Այծերի միաշար հոտ է, որի մեջ տրկա են որսորդների ու շների պատկերներ։ Որսորդներից մեկը անղեն ձեռքերով բռնել է կենտրոնական այծի հզոր եղջյուրները, նրան հետևում է շունը։ Մի մեծ շուն հարձակվել է ձախակողմյան այծի վրա։ Սրանց դիմաց՝ ներքևում, կանգնած են որսի շունն ու որսորդը, որը ոլորած պատրաստի պարան ունի ձեռքին։*

Աղ. 31, Եկ. 2—*Այստեղ էլ որսորդը գործում է պարանի օգնությամբ։ Նրան հաջողվել է պարանը գցել կենտրոնական մայր այծի ոտքին։*

Աղ. 32—*Ժայռանկարը ժամանակագրական հավելումներ ունի։ Նրա վերին մասում փորագրված է մ.թ.ա. III հազ. բնորոշ որսի ամբողջական մի տեսարան՝ երկու այծով և երկու որսորդով։ Ձախակողմյան որսորդը, որը խիստ ոճավորված է, բռնել է այծի ղնչից և ջանում է պարանօղը գցել նրա գլուխը։ Հաջորդ այծի ետին ոտքերը կապված են, նրա դիմաց կանգնած է երկրորդ որսորդը, որի պատկերն ավելի իրական է, դիմակավոր, պարանօղով կամ աղեղով զինված։ Աջից նրան հետևում է մի եղնիկ, որը տրամաբանական կապի մեջ չէ ընդհանուր հորինվածքի հետ և իր ոճական գծերով ավելի բնորոշ է մ.թ.ա. I հազ.։ Ըստ երևույթին՝ գա ուշ շրջանի հավելում է։ Ժայռանկարի ստորին մասում, նկարագրված տեսարանից անջատ, փորագրված է այծ և անընթեռնելի մի պատկեր։ Իր սլացիկ ձևերով կենդանին միանգամայն բնորոշ է մ.թ.ա. II հազ. ժայռարվեստին։*

Աղ. 33, Եկ. 1—*Երկու որսորդ շրջափակել են մի այծի։ Ետևի որսորդը խիստ ոճավորված է։ Նախնադարյան նկարչին հաջողվել է վարպետությամբ վերարտադրել նրա դինամիկ պատկերը՝ ուղղահայաց գծով, ստորին մասում ճյուղավորված իրանով ու ոտքերով, առանց որևէ այլ մանրամասնությունների։ Դիմացից պատկերված որսորդը նրբիրան է, բարձրահասակ, կլոր գլխով, ճկված մեջքով, նա կարծես զգեստավորված է։ Նրա պարզած թևերի մեջ նետ ու աղեղ կա։ Ժայռանկարի երեք կետերում հավելված են խազավոր երկրաչափական պատկերներ, որոնք սովորաբար արվում էին իբրև փորագրության էսքիզներ։ Տվյալ դեպքում սրանք ուշ հավելումներ կարող են լինել։*

Աղ. 33, Եկ. 2—*Լակոնիկ տեսարան է և հորինվածքային առումով շատ հստակ։ Խոշոր, սլացիկ մարմնով այծը ծուղակն է ընկել. շունը սպառնում է կծոտել նրա մռութը, իսկ հետապըն-*

ղող որսորդը նետահարում է նրան։ Որսորդի աղեղը լայնալիճ է։

Աղ. 34, Եկ. 1 —Այս տեսարանը իր հորինվածքով նման է նախորդին։ Պոչ-պոչի պատկերված երկու արու այծեր զետեղված են որսորդի և շան միջև։ Նրանցից վեր պատկերված է մի փոքր այծ։ Որսորդն ունի լարված փոքր աղեղ, իրանի, կեցվածքի և զգեստավորման նույն գծերը, ինչ նախորդը։ Հնարավոր է, որ այս երկու ժայռանկարները մի նկարչի գործ են։

Աղ. 34, Եկ. 2—II հազ. պատկեր է. փոքր աղեղով զինված որսորդը շան հետ միասին հետապնդում է երկու այծի։ Նրա լարված աղեղը ուղըղված է ուլի վրա։ Շունը պատկերված է ներքևում։

Հաջորդ չորս պատկերները ժամանակագրորեն և հորինվածքով միատարր չեն, ունեն տարբեր ժամանակների ու տարբեր ոճերի հավելումներ։

Աղ. 35, Եկ. 1—Պատկերված է արևի կամ լուսնի երկշրջանային ճառագայթավոր սկավառակ՝ երեք այծերի և որսորդի պատկերներով։ Բոլոր ֆիգուրները, բացի որսորդից, պատկանում են մ.թ.ա. III հազ.։ Որսորդի պատկերն ուշ ժամանակների հավելում է, նրա նետասլաքը պատկանում է մ.թ.ա. I հազ. սկզբին վերագրվող հայտնի զինատեսակներին։ Սրամտորեն ներմուծելով որսորդի պատկերը, ուշ ժամանակի նկարիչն ստեղծել է որսի տեսարան, որն սկզբնապես, երևի երկնային կենդանիների պատկեր է ներկայացրել։

Աղ. 35, Եկ. 2—Ունի բազմանդամ և տարբեր ժամանակների ներմուծումներ։ Նկարի վրա եղել են սկզբնապես իրարից անջատ երկու այծեր, որոնք ոճական գծերով ու կատարման տեխնիկայով կարող են վերագրվել մ.թ.ա. III հազ. վերջերին կամ II-ի սկզբներին։ Մ.թ.ա. II հազ. վերջերին կամ I-ի սկզբներին մի հմուտ նկարիչ այս երկու անջատ պատկերների շուրջ ստեղծել է որսի հետաքրքրաշարժ երկու տեսարան։ Ներքևում պատկերված այծին ավելացված են երկու որսորդ՝ իրենց զույգ շներով։ Որսորդը ներկայացված է կանթած թևերով, գոտկատեղի դաշույնով ու եռանկյունաձև գլխանոցով։ Գլխարկից վեր մի փոքրիկ շրջանակ է արված, գուցե իբրև երկնային բարեմաղթության նշան։ Վերջում զետեղված երկրորդ տեսարանի երկու որսորդներն իրենց տիպով ու ոճական գծերով չեն տարբերվում նկարագրածից, թեև սրանց գլխանոցները տարբեր են, և կիսադեմի մեջ դիմակները ստույգ զանազանվում են։ Սրանք ևս զգեստավորված են, ունեն ձևավոր տոնամաններ։ Այստեղ նույնպես շունը հաչելով հարձակվում է խոշոր այծի վրա։ Որսորդներից մեկը նետը լարել է կենդանու զավակին։ Այս կոմպոզիցիայում առկա է արևի կամ լուսնի փոքրիկ սկավառակ։ Նկարագրված տեսարաններն, ուրեմն, պետք է ենթադրել, որ վերջնականապես ձևավորվել են մ.թ.ա. II հազ. վերջերին կամ I հազ. սկզբներին, թեև դրանց երկու այծերը փորագրված են եղել շատ ավելի վաղ։

Աղ. 36—Գեղամա լեռներում համեմատաբար փոքր թիվ են կազմում ցլորսի տեսարանները։ Բիզոնների որսը եզակի օրինակով է ներկայացված, կենդանիներ, որոնք Հայաստանի հնէակենդանաբանական տվյալներով սկսում են անհետանալ արդեն մ.թ.ա. III հազ.։ Եթե ճիշտ են այս տվյալները, ապա սույն ժայռապատկերը պատկանում է նշված ժամանակաշրջանին։ Բիզոնների բնորոշ պատկերներ հանդիպում են Արևմըտյան Հայաստանում՝ Վանի շրջանում։ Նկարագրվող կոմպոզիցիայում երկու որսորդ շան հետ հետապնդում են երկու բիզոնի։ Նախնադարյան նկարիչը այս կենդանիների ուժն արտահայտել է նրանց գլխի ու կրծքի հզորությամբ, ներկայացնելով դրանք լայն ու հաստ փորվածքով, մինչդեռ կենդանիների աստիճանաբար բարակող իրանն ու պոչն ավելի շատ շեշտում են նրանց ճկունությունը։ Ձախակողմյան բիզոնին նետահարող որսորդը փորագրված է կիսով չափ՝ գլխավերևում բռնած աղեղով։ Աջակողմյան որսորդը պարանել է բիզոնի մռութը և սպառնում է ջախջախել նրա գանգը տապարատիպ զենքով, որը Հայաստանում հանդես է գալիս մ.թ.ա. III հազարամյակում։

Աղ. 37, Եկ. 1—Ի տարբերություն նախորդի, այստեղ ներկայացված են երեք վայրի ցուլ, չորս որսորդ և մեկ այծ։ Ձախ անկյունում գտնվող մարդը, որ անզեն է ու ճառագայթաձև մատներ ունի, տարածած թևերով քշում է երկու ցլերի։ Կենտրոնում զետեղված երեք մարդկանցից մեկը դեմքով շրջված է դեպի փոքրիկ այծը, մյուս երկուսը հետապնդում են ցլին, մեկը նույնպես հասցրել է բռնել նրա պոչից։ Դժվար է ասել՝ գա անասնապահական կենցաղային տեսարան է, թե որսորդական։ Համենայն դեպս, ցլապատկերների ոճը հիշեցնում է ընտանի կենդանիների։

Աղ. 37, Եկ. 2—Նույն բնույթն ունի հաջորդ պատկերը։ Այստեղ ներկայացված են մարդկային սխեմատիկ երկու պատկեր։ Թվում է, որ մեկը զինված է աղեղով, մյուսը՝ պարանով։ Երեք ցլեր շարժվում են սրանց կողմը։ Ցլերից երկուսը եղջյուրների արանքում կլոր փոսիկներ ունեն։ Սրանք, հավանաբար, երկնային նշաններ են։ Մի փոքրիկ ցլիկ և մի այծ զետեղված են հակառակ ուղղությամբ։

Աղ. 38, նկ. 1—*Եղջերուների որսը ներկայացնող խմբի ամենաղեղեցիկ ու ամենահին (մ.թ.ա. III հազ.) տեսարաններից մեկն է։ Կոմպոզիցիայի ձախ մասում իրար ետևից ներկայացված են երկու ցուլ, մի ազնիվ եղջերու և մի խոշոր արու այծ, որը գտնվում է անբնական ուղղաձիգ դիրքում՝ պոչի վրա։ Բոլոր կենդանիների պոզերը խոշոր են ու փարթամ, իրանը՝ սլացիկ, ամրակուռ։ Ստորին շարքում պատկերված է վազող շուն, որը շտապում է օգնել որսկաններին։ Աջ մասի պատկերները արտահայտում են տեսարանի հիմնական բովանդակությունը։ Աջից գործող խաչաձև պատկերներով մի քանի որսկաններ կանխել են կովկասյան ազնիվ եղջերուի փախուստը՝ պարանելով նրա գլուխն ու եղջյուրները։ Երկարոտն, սլացիկ իրանով արու կենդանին կամարաձև փարթամ պոզեր, բնորոշ պոչ ու մռութ ունի և իր մարմնի բոլոր ձևերով հիշեցնում է մ.թ.ա. II հազ. սկզբների փոքրասիական (Ալաջա-Հույուք) և II հազ. երկրորդ կեսի բուն հայաստանյան բրոնզե արձանիկները։ Որսկանները պետք է որ չորսը լինեն, սակայն առաջին պատկերի հավելումներն այնքան շատ են, որ այն դարձնում են անվերծանելի։*

Մ.Թ.Ա. II ՀԱԶԱՐԱՄՅԱԿ

Մ.թ.ա. II հազ. որսի տեսարաններով ժայռանկարները իրենց բովանդակությամբ չեն տարբերվում նախորդ հազարամյակի արվեստի հուշարձաններից։

Աղ. 38, նկ. 2—*Այծորսի բազմապատկեր տեսարան է։ Ներկայացված են 22 այծ, յոթ մարդ, երկու շուն։ Վերևից ներքև շարքով կանգնած զինված ու անզեն որսորդները բաժանել են հոտի աջ մասը, նետահարում կամ ձեռքով բռնում են այծերին։ Երեք շներ փակել են կենդանիների փախուստի ճամփան։ Մարդկանցից յոթերորդը կանգնած է վերևում (ձախից), հմայագործի կեցվածքով։*

Աղ. 39, նկ. 1—*Ներկայացնում է կովկասյան ազնիվ եղջերուների և այծերի որսի տեսարան։ Նորությունն այն է, որ մ.թ.ա. II հազ. տեղաբնիկներն արագավազ եղջերուներին որսալու համար օգտագործում են ոչ թե շներին, այլ նույնքան կամ ավելի արագավազ հեպարդներին։ Սրանք որսորդության նպատակներով ընտելացվել են Հայաստանում մ.թ.ա. III հազ. սկսած[7] և օգտագործվել այնուհետև ուրարտական, վաղ հայկական և ուշ միջնադարյան ժամանակաշրջաններում[8]։ Երեք որսորդներից երկուսը հետապնդում են կենդանիներին հեպարդներով, երրորդը՝ տարածած թևերով փակել է եղջերուի գեմը։ Պատկերը լիովին կարելի է վերագրել մ.թ.ա. XIII—XI դդ. ըստ եղջերուների պատկերման ոճական առանձնահատկությունների, որոնք կրկնում են Լճաշենի, Արթիկի, Տոլորսի նշված ժամանակաշրջանի բրոնզե արձանիկների տիպերը։*

Աղ. 40, նկ. 2—*Կանգնած է մի մեծ եղջերու՝ փարթամ եղջյուրներով։ Ձևավոր աղեղով զինված մարդը նետահարում է նրան, իսկ զգեստավորված, պարանով որսորդը հմայողի կեցվածքով փակել է նրա առաջը։ Աղեղի, նետասլաքի ձևերով ու պատկերների ոճով այս հուշարձանը կարող է վերագրվել մ.թ.ա. XIII—X դարերին։*

Աղ. 40, նկ. 1—*Եղջերու, որի առջևի ոտքերը կարծես կապված են, ոտքերի տակ ընկած է այծ։ Եղջերուին հետապնդող որսորդը պարան է նետել նրա գավակին, իսկ աղեղը գցել է ուսին։*

Աղ. 41—*Որս հեպարդների օգնությամբ։ Փոքրիկ աղեղով զինված որսորդը հետապնդում է հինգ այծերի։ Սրանց վերևում երկու հեպարդներ կան, որոնք, հավանաբար, օգնում են որսորդին։*

Աղ. 42 *(II հազ. երկրորդ կես)—Այծորսի տեսարան է։ Որսորդը մի ձեռքին աղեղ ունի, մյուսով՝ պարան է նետել։ Վերին աջակողմյան այծի գլխին նույնպես պարան է, ենթադրվում է նաև երկրորդ որսորդի գոյությունը։*

Աղ. 43, նկ. 1—*Երկու որսորդ որսապարանի մեջ են գցել երկու այծերի։ Նրանցից մեկը զինված է մահակով, մյուսը՝ բացի պարանից, ունի նաև նետ ու աղեղ։ Մարդակերպ երրորդ պատկերը իր շեշտված առնանդամով և տարածած թեվերից «ճառագայթող» վերջույթներով հիշեցնում է որսի աստվածությունը։*

Աղ. 43, նկ. 2—*Նետված երկար պարանի օգնությամբ որսորդը կանխել է կենդանու փախուստը, ապա մոտեցել նրան ու բռնել եղջյուրից, պարանն արձակելու մտադրությամբ։ Որսորդի պատկերը խիստ ոճավորված է, կրում է սրածայր գլխարկ։*

Աղ. 44, *1 (II հազ. երկրորդ կես)—Չորս այծերից երկուսի վրա որսորդները պարան են նետել։ Ներքևի աջակողմյան որսորդը զինված է նետ ու աղեղով և պարանով։ Վերևի՝ ձախակողմյան որսորդն արդեն նետել է պարանը ամենամեծ այծի պոզերին։ Նրա իրանն ու թևերը խաչաձև են, գլուխը՝ կլոր։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասում կան չվերծանվող պատկերներ և նշաններ։*

---

[7] А. А. Мартиросян, Аргиштихинили, Ереван, 1974, стр. 143.

[8] И. А. Орбели, Избранные труды, I, М., 1968, стр. 303.

Աղ. 44, Եկ. 2—*Պատկերված են մեջք-մեջքի, նետ ու աղեղով զինված երկու որսորդ։ Ձախակողմյան որսորդը նետահարում է, բայց այծ չի պատկերված, աջակողմյանը՝ ուղղել է նետը ճողոպրող այծի վրա, որն իր սլացիկ մարմնով և դնչով, իրանի վրա կորացող եղջյուրներով կարող է դասվել մ.թ.ա. II հազ. ոճական խմբում։*

Աղ. 45, Եկ. 1—*Պատկերված են երկու գեղեցիկ այծեր։ Նրանց դիմաց կանգնած է որսորդը՝ լայնալիճ աղեղը լարած։ Սրա գլխավերևում, հավանաբար, ուշ ժամանակներում (մ. թ. ա. I հազ. սկիզբ) փորագրվել է անզեն որսորդի պատկեր, որը ձեռքերով բռնել է ուլ։*

Աղ. 45, Եկ. 2—*Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում հորինվածքի և իրադրության առումներով։ Այծորսի ելած յոթ որսորդներ հանդիպել են ներքևից կենդանիններ հետապնդող մի առյուծի։ Խումբը բաժանվել է երկու մասի, որսականներից երկուսը նետահարում են առյուծին, իսկ մնացած հինգը, իրենց շան հետ, շրջափակել են երեք այծերի։ Աջակողմյան զույգ որսորդներից մեկը, որ խիստ ոճավորված է, խաչի ձև ունի, աջ թևով բռնել է ճողոպրող այծի եղջյուրներից։ Կենտրոնում գտնվող որսորդը պարան է նետել մյուս այծի ոտքին։ Կիսով չափ փորագրված ուլիկը շուրջկալի մեջ է։ Որսն, ըստ ամենայնի, հաջող է ընթանում։ Կոմպոզիցիայում առկա են նաև ուղիղ, կոր, անկյունավոր և անավարտ ձվածիր նշաններ, որոնց գաղափարական իմաստըն անհայտ է։*

Աղ. 46, Եկ. 1—*Պատկանում է մ.թ.ա. II հազ. վերջին կամ առաջին հազարամյակի սկզբներին։ Բաղկացած է այծերի, որսորդների, ցուլի և շան պատկերներից։ Որսորդներից մեկը նետահարում է ձախակողմյան այծին, զինված է նաև նիզակով, մյուսը՝ պատկերված է այծի փորի տակ, խաչաձև իրանով, ձախ թևը դեպի կենդանու ոտքը մեկնած։ Նրա իրանի ներքո մի եռանկյունի կա, այծի գավակին՝ երկու շրջանակներ, որոնք, թերևս, երկնանշաններ են։ Սրանցից վեր պատկերված է հսկայամարմին մի ցուլ (կով), տեղում գամված, կարճ ոտքերով, մեջքի ու գավակի կորագծերով, մեծականջներով ու մռութով, բնորոշ պոչով։ Դիմացից ցլի վրա է հարձակվել որսորդի շունը։*

Աղ. 46, Եկ. 2—*Մ.թ.ա. II հազ. այծորսի վերջին տեսարանն է, հորինվածքի և ժամանակագրական առումներով այնքան էլ դյուրըմբռնելի չէ։ Պատկերի ձախ մասում փորագրված է ոճավորված, հսկայամարմին որսորդ՝ ձևավոր գլխանոցով, վեր մեկնած նետ ու աղեղը ուղղած փոքրիկ այծի վրա։ Կոմպոզիցիայի աջ մասում՝ ներքևից վեր պատկերված են տարբեր չափերի երեք այծ ու մի քանի անհասկանալի մարմիններ։ Դրանցից մեկի ետին վերջույթները փորագրված են որսորդի ոտքի վրա։ Այգ հանգամանքը հնարավորություն է տալիս ենթադրելու, որ ժայռանկարը փորված է տարբեր ժամանակներում և որ այծին նետահարող որսորդի պատկերներն ավելի ուշ շրջանի ներմուծություն են։*

ԵՐԿԱԹԵԴԱՐՅԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ (Մ.Թ.Ա. X—VII ԴԴ.)

Աղ. 47, Եկ. 1—*Այս պատկերն ուշագրավ է մի քանի հանգամանքներով։ Տեսարանի ձախ մասում և կենտրոնում առկա են 4 խոյանշաններ, որոնք հավանաբար փոխարինում են ամբողջական խոյապատկերներին։ Կենտրոնում գտնվող արու և էգ այծերի խումբը երկու ծայրերից առնըված է «աքցանի» մեջ։ Ձախից նրանց հետապընդում է որսի հսկա շունը, աջից՝ ձևավոր, փոքր նետ ու աղեղը, որ փոխարինում է որսորդին։ Նետասլաքի ծայրը եռանկյունաձև է, տափակ, որով համապատասխանում է մ.թ.ա. X գ. հուշարձաններում հանդիպող նետասլաքներին։*

Աղ. 47, Եկ. 2—*Տեսարանի ձախ մասում պատկերված է ճողոպրող գիշատիչ՝ սուր ճիրաններով։ Նրան նետահարում է լայնալիճ աղեղով հսկա որսորդը։ Նա զգեստավորված է և կրում է դիմակ։ Նրան հետևում է երկրորդ որսորդի թերատ պատկերը, որը նույնպես լայնալիճ աղեղ ունի (գծապատկեր)՝ առանց նետասլաքի։ Վերին աջ անկյունում պատկերված են երկու աղեղ, որոնք ենթադրել են տալիս, որ գազանի դեմ գործել են միանգամից չորս որսորդ։*

Աղ. 48, Եկ. 1—*Նման է նախորդին։ Երեք որսորդ հետապնդում են մի հզոր գիշատչի։ Նրա մեջքի վերևում պատկերված վազող որսորդը գիշատչի վրա է նետել իր հսկա տապարը, իսկ ներքևի երկու որսորդները պարան են նետել կենդանու ոտքին։ Այս տեսարանի նշանակությունն ընդգծված է կենդանու և որսորդի խոշոր, շարժուն, պլաստիկ պատկերներով։ Տապարավոր որսորդի ոտքերը երկար են, իրարից շատ հեռու, ծնկները ծալված։ Հսկա տապարը նետված է օդի մեջ, սակայն դեռ չի հասել նպատակին։ Երկարիրան, ճկված մեջքով, ձուլված, ճկուն ոտքերով ու կեռ պոչով գիշատիչը սլացքի մեջ է։ Նրա հզոր պարանոցն ավարտվում է թռչնակերպ գլխով, որը սակայն երկու զույգ պոզեր կամ պոզեր ու երկար ականջներ ունի։ Կենդանու մագիլների փոխարեն զույգ օղակներ են արված, որ շատ են հանդիպում մ.թ.ա. II հազ. վերջերի և I հազ. սկզբների գոտիների վրա. դրանց ֆանտաստիկ կենդանապատկերները ևս օղակաձև վերջույթներ*

ունեն՝. Մարմնի ու գլխի ոճական որոշ առանձնահատկություններով Գեղամա լեռների այս դիցատիպը դարձյալ հիշեցնում է Քալաքենդի բրոնզե գոտիներից մեկի բազում անգղառյուծներին[10], ժայռանկարի աջ մասում որսկան շունը հետապնդում է այծերին։

Աղ. 48, նկ. 2—*Միայնակ որսորդը կանգնած է առյուծատիպ գազանի դեմ-դիմաց։*

Աղ. 49, նկ. 1—*Այծերի ու եղջերուների հոտի վրա հարձակվել են երկու որսորդ, որոնք զինված են նետ ու աղեղով և նետահարում են կենտրոնում փակված խոշոր եղջերուին՝ առջևից և ետևից։ Երկրորդ եղջերուն ընկրկում է։ Նախնադարյան նկարիչն այստեղ մեծ վարպետությամբ է վերարտադրել թե ընկրկող կենդանու, թե ընթացքից նետահարող մարդու պատկերները։ Կենտրոնական եղջերուի գլխավերևում փորագրված է պարանակապ կենդանու մի փոքրիկ պատկեր, որ հիշեցնում է եղջերուի ձագ։ Այծերը երեքն են, նրանցից մեկը՝ ուլիկի հետ։ Թե այծերի, թե եղջերուների պատկերները նման են մ.թ.ա. I հազ. սկզբների արվեստի հուշարձաններում հանդիպող համապատասխան պատկերներին։*

Աղ. 49, նկ. 2—*Երկու որսորդ հետապնդում են այծին։ Նրանք զինված են աղեղներով և ընթացքից նետահարում են, բայց ոչ ներքևում գտնվող կենդանուն։ Պատկերը աշխույժ է, արտահայտիչ ու դինամիկ։*

Աղ. 39, նկ. 2—*Ընդօրինակված ժայռապատկերը ներկայացնում է բավական հզոր վայրի կենդանիների խառը մի հոտ և կենտրոնում տեղադրված երկու որսորդների, որոնցից մեկը դիմակավոր է, վեր մեկնած թևերով, ձողաձև իրանով, իսկ մյուսը՝ ավելի հզոր է, ճկված ոտքերով, ընդգծված սեռական նշանով, վեր մեկնած թևերով։ Սրա աջ ձեռքում արձակված կարճ պարան կա, որը, սակայն, չի հասել նպատակին։ Կենդանիների մեջ զանազանվում են ցլերը, ձին, այծը, որոնք վերարտադրված են բավական անսովոր դիտակետերից։ Բացի այծից, որ հանդես է գալիս իր սովորական երկրաչափական պատկերի մեջ, մնացած կենդանիները օդից նկարահանված «հատակագծային» և կողային պրոֆիլների ձևերով են մեկնաբանված։ Ձիու պրոֆիլը ներկայացված է գլխիվայր, աջ կողքին պառկած՝ բնորոշ երկար-կորված վզով, անսովոր երկար գլխով ու ականջներով, բայց և բնորոշ մռութով։ Առջևի ոտքերն ուղիղ են, ետինն՝ ալիքաձև, անդամը մեծ, պոչը երկար։ Ձիու գլխի տակ մի անորոշ, բարդ պատկեր է արված։ Աջակողմյան ցուլը «հատակագծային», վերևից արված ուրվանկար ունի։ Նրա ետին վերջույթներն ալիքաձև են, առջևի ոտքերն ուղիղ և առաջ մեկնած. ոտքերի արանքում կիսադեմով ցույց է տրված երկար վիզը, բաց երախով գլուխը և մի եղջյուրը։ Ավելի հետաքրքիր է ձախում տեղադրված երկրորդ ցուլը, որը նույնպես ներկայացված է բարձրակետից, փորին պառկած դիրքով, կամարաձև վերջույթները վեր մեկնած, եղջյուրներով, հզոր գլխով ու բաց բերանով։ Իր այս ընդհանուր նկարագրով, գլխի ոճավորմամբ ու վերջույթների դիրքով կենդանին լիովին նման է նույն Գեղամա սարերի վիշապաքարերի վրա պատկերված ցլերին, և քանիցս կրկնվում են Գեղամա լեռների այլ ժայռանկարների վրա։ Այդ հանգամանքն էլ թույլ է տալիս նման հուշարձանները թվագրել մոտավորապես II հազ. կեսերով։*

ԵՂՋԵՐՈՒՆԵՐԻ ՈՐՍ (Մ.Թ.Ա. II—I ՀԱԶ.)

Բրոնզեդարյան ոչ հեռու անցյալում մեր լեռները լի էին ազնիվ եղջերուների հոտերով։ Նրանց որսով առանձնապես լայնորեն զբաղվում էին մ.թ.ա. II հազ. առաջին կեսից մինչև I հազ. սկզբները։ Համապատասխանորեն այդ ժամանակներին էլ վերաբերում են եղջերուների բազմաթիվ կերպավորումներն արվեստի հուշարձաններում՝ խեցեգործության ու քանդակագործության մեջ, ինչպես նաև ժայռարվեստում։ Այս խմբի բոլոր ժայռապատկերները բավականաչափ հասուն արվեստի գործեր են, աչքի են ընկնում գծերի նրբությամբ ու ճկունությամբ, կենդանիների բնորոշ գծերի ստույգ վերարտադրությամբ։ Այժմ ծանոթանանք հիշյալ կոմպոզիցիաներին առանձին-առանձին։

Աղ. 50, նկ. 1—*Հեպարդների մի ոհմակ հարձակվել է այծի վրա։*

Աղ. 50, նկ. 2—*Անզեն, մարդկային հզոր մի կերպար վանում է հեպարդներին, նրա թևերի վերջույթները եռամատ-եռաճառագայթ են։ Հնարավոր է, որ սա կենդանիներին հովանավորող աստծուն է ներկայացնում։*

Աղ. 50, նկ. 3—*Պատկանում է մ.թ.ա. II հազ. առաջին կեսին։ Հինգ անզեն որսորդ մի հեպարդի հետ միասին զբաղված են այծերի և եղջերուների որսով։ Որսորդներից երեքը բռնել են երկու այծ, երկուսը՝ հետապնդում են մեկ ուրիշի։ Կոմպոզիցիայի վերին՝ կենտրոնական մասում ներկայացված է մի խոշոր այծ՝ իր ուլիկի հետ։ Նրա*

---

[9] *Այդպիսի մի գոտի հայտնի է Հայկական ՍՍՀ Վարդենիսի շրջանից, պահպանվում է Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի ֆոնդերում։*

[10] Ռ. Վիրխով. *Կովկասի տեղը քաղաքակրթության մեջ, ԱՀ, Ա., 1895, Նկ. 15։*

դիմաց նետված պարան կա, պարան է նետված նաև եղջերուներից մեկի եղջյուրներին, սակայն իրենք՝ նետողները չեն երևում։ Ժայռանկարն ունի ուշ ժամանակի հավելումներ։ Դրանցից են՝ եռանկյունաձև, տափակ նետասլաքը, որ բնորոշ է մ.թ.ա. I հազ. սկզբներին և ենթադրել է տալիս հավելված որսորդի առկայությունը։ Կենտրոնական այծի եղջյուրների արանքում պատկերված է քառանիվ սայլակ, որի թափքն ու լծկանները ներկայացված են ուղղաձիգ գծերով։ Ժամանակագրական առումով սայլակը համապատասխանում է եռանկյունաձև նետասլաքին, սակայն սայլապատկերն իմաստաբանորեն չի ներառվում ոչ սյուժեի, ոչ էլ կոմպոզիցիայի մեջ։ Հեպարդի պատկերն, ինչպես միշտ, ճկուն է և կարծես ներկայացնում է այդ կենդանուն հարձակման-թռիչքի պահին, նրա ետին ոտքերը զսպանակի նման կծկված են, իսկ առջևինները՝ բացված։

Աղ. 51—*Երեք եղջերուներից, երկու այծից, երկու շնից (կամ հեպարդից) և երեք որսորդից բաղկացած կոմպոզիցիա է։ Խոշոր այծը փորագրված է եղել փոքր-ինչ ավելի վաղ, որսի տեսարանից անկախ։ Նրա զավակն ու եղջյուրները հետագայում ծածկվել են միասնական մտահղացմամբ ստեղծված տեսարանի կենդանապատկերներով։ Գործողությունն հիմնականում ծավալվում է «կտավի» կենտրոնական մասի երկու հորիզոններում։ Ձախում առկա երրորդ՝ մարդկային պատկերի իրանն ու տարածած թևերը խաչաձև են, և միայն գլխի փոքր-ինչ կլորացող մասն է, որ մատնում է նրա մարդ լինելու հանգամանքը։ Կոմպոզիցիայի աջից ու ձախից պատկերված են այծ, եղջերու և մի քանի անհասկանալի նշաններ։*

Այժմ անդրադառնանք հուշարձանի թվագրության հնարավորություններին։ Նախ նշենք, որ կոմպոզիցիայի երեք եղջերուներն իրանի, ոտքերի և եղջյուրների կազմությամբ լիովին համապատասխանում են Լճաշենի և Տոլորսի բրոնզե արձանիկներին[11], որոնք թվագրվում են մ.թ.ա. XIV—XIII դարերով։ Որսորդները միակերպ զգեստավորում ունեն և դրանով հանդերձ միանգամայն համապատասխանում են Լճաշենի, Կամոյի, Սամթավրոյի, Կեդաբեկի և Խաչբուլաղի գոտիների վրա պատկերված որսորդներին[12], գոտիներ, որոնք տարածվել են ողջ Անդրկովկասում մ.թ.ա. II հազ. վերջերին և I հազ. սկզբներին։ Ժայռանկարի որսորդները զինված են փոքր աղեղներով, որ միանգամայն բնորոշ են նշված շրջանի՝ Սևանի ավազանի և արևելյան Անդրկովկասի տարածքում և հանդիպում են ինչպես մ.թ.ա. XI դ. խեցեղենի զարդամոտիվներում, այնպես էլ նույն շրջանի գոտիների վրա։ Պատկերի մեջ դիպուկ է արտահայտված նաև երկրորդ որսորդի նետասլաքը, որն իր ձևով նման է X դարի դամբարաններում հայտնաբերվածներին և XI—X դդ. խեցեղենի զարդամոտիվներում պատկերվածներին։ Հուշարձանի թվագրումն, այսպիսով, ոչ մի կասկած չի թողնում, որ այն վերաբերում է մ.թ.ա. II հազ. վերջին քառորդին և հավանական է, որ ժայռանկարիչները նույն բրոնզե գոտիների փորագրողներն են եղել։

Աղ. 52, նկ. 1—*Կոմպոզիցիայի կենտրոնում պատկերված է գեղեցիկ, ազնիվ եղջերու՝ ետին ոտքերին նստած։ Նրան շրջապատել են անղեն որսորդներն ու շունը։*

Աղ. 52, նկ. 2—*Հսկա, փարթամ եղջյուրներով ազնիվ եղջերուն հետապնդվում է չորս որսորդների և շան կողմից։ Որսորդներից մեկը նետահարում է կենդանուն, մեկը՝ ձգտում է բռնել ետին ոտքից, սրան հետևում է շունը, երրորդ որսորդը, ներքևից, շտապում է օգնության։ Եղջերուից վերև կա չորրորդ որսորդը, որն արդեն բռնել է կենդանու եղջյուրից և ուզում է հարվածել նրան մահակով։ Կենդանու գավակին կա երկու նշան, իսկ քիչ վեր՝ մի այծիկ։*

Աղ. 53—*Ժամանակագրական առումով համապատասխանում է նախորդին, այստեղ նույն փոքր աղեղներն ու եռանկյունաձև տափակ նետասլաքներն են ներկայացված իբրև որսորդական զինատեսակներ։ Կոմպոզիցիան բաժանված է երկու մասի, ներքևում՝ երեք որսորդ շուրջկալել են մի խոշոր այծի, որի պատկերը խիստ ոճավորված է և միանգամայն ինքնատիպ։ Նրա մեջքը, գլուխը և պոչը արտահայտված են կեռ ծայրեր ունեցող հորիզոնական բարակ գծով, գլխամասում հավելված կորագիծ եղջյուրներով։ Կենդանու ոտքերը պատկերված են երկճեղքված երկու եռանկյունիներով։ Որսորդները զգեստավորված չեն, ունեն խիստ պլաստիկ ձևեր, պատկերը լի է ներքին դինամիզմով։ Նրանցից երկուսը նետահարում են կենդանուն, երրորդը՝ կողքի տարածած «ճառագայթող» թևերով կանխում է կենդանու փախուստը։ Կոմպոզիցիայի երկրորդ մասը նույնպես դինամիկ է ու հնարամիտ։ Այստեղ երեք որսորդ և երկու շուն շուրջկալել են եղջերուին։ Շներից մեկը կեռպոչ գամփռ է, մյուսը՝ նման է ձագի. որսորդներից մեկն իր վեր մեկնած փոքրատիպ զենքով նետահարում է կենդանուն։ Աջից*

---

[11] А. А. Мартиросян, Армения в эпоху бронзы, табл. VIII, 3; XIV; 8.

[12] Б. Б. Пиотровский, Археология Закавказья, Л-д, 1949, табл. IX., Հ. Ռ. Իսրայելյան, *Պաշտամունքն ու հավատալիքը ուշբրոնզեդարյան Հայաստանում*, Երևան, 1973, նկ. 25, 26, 69։

պատկերված է եռանկյունու մեջ առնված նույն ձևի մի նետասլաք, որ փոխարինում է երկրորդ որսորդին. ավելի աջ՝ պատկերված է անղեն, խաչաձև մարդկային մի պատկեր, փոքր-ինչ կորացող տարածված թևերով։

Աղ. 54—Տեսարանն աչքի է ընկնում նրբագեղությամբ և որոշակի համաչափությամբ։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասում դեմ-դիմաց փորագրված սլացիկ, փարթամ եղջյուրներով զույգ եղջերուներին պարանել է ներքևում պատկերված մի որսորդ։ Առանձնապես ընդգծված են նրա ուժեղ թևերը՝ հինգմատնյա «ճառագայթող» վերջույթներով։ Ճիշտ նույն տիպի մեկ այլ եղջերուի էլ պարանել է աջից երկրորդ որսորդը, որին հետևում է շունը։ Կենտրոնական եղջերուներից աջ ու ձախ տոկա են ցլի և որսորդի պատկերներ։ Որսորդը դեմքն ուղղել է դեպի ցուլը։ Սրա գլխավերևում յոթ շրջանակներից կազմված մի երկնանշան կա։ Որսորդի պատկերը մեծ է, աղեղը փոքր, նետասլաքը եռանկյունաձև՝ մ.թ.ա. I հազ. սկզբներին բնորոշ։ Կոմպոզիցիայի ձախ անկյունում պատկերված են մի խոշոր այծ և նրա եղջյուրներից բռնած, մինչև գոտկատեղը փորագրված մի մարդ։ Կենդանապատկերն իր ոճական հատկանիշներով և, հատկապես, վեր խոյացող փարթամ եղջյուրներով, կարող է դասվել մ. թ. ա. II հազ. I կեսի պատկերների շարքը, ուստի հնարավոր է, որ տվյալ քարի վրա զետեղված են ժամանակագրորեն տարբեր երկու կոմպոզիցիաներ։

Աղ. 55, Եկ. 1—Մի այլ դեպքում, նույն ձեռքով փորագրված երկու գեղեցիկ եղջերուներից մեկին պարանել է անզեն մի պատանի։

Աղ. 55, Եկ. 2—Զգեստավորված անզեն մի մարդ առաջնորդում է եղջերուին՝ վզին գցած պարանի օգնությամբ։

Աղ. 56, Եկ. 1—Մեկ կամ երկու պատանիներ հետևում են եղջերուին։ Այս երեք պատկերները և մի քանի նախկինում հրատարակվածներն այնպիսի տպավորություն են թողնում, որ մարդիկ գործ ունեն ընտելացվող կամ արդեն ընտելացած եղջերուների հետ։

Աղ. 56, Եկ. 2—Նույն XI—X դդ. դինամիկ մի պատկեր էլ ներկայացված է հաջորդ ժայռանկարում։ Որսորդները հետապնդում են սարն ի վեր ելնող չորս եղջերուի։ Աղեղնավոր որսորդը պարանել ու դետնել է վերջին արու եղջերուին, երկրորդը սպառնում է շշմեցնել նրան մահակի հարվածով։ Մի կողմից որսորդը պարանել է եղջերուին, մյուս կողմից նետահարում է փոքրամարմին այծին։ Նրա գլխի երկու կողմերում շրջանակներ կան, որոնց նշանակությունը պարզ չէ։ Որսորդի զենքը բնորոշ է մ.թ.ա. II հազ. վերջերին և I հազ. սկզբներին՝ Սևանի ավազանից Գանձակ տարածված զինատեսակներին։

Աղ. 57, Եկ. 1—Դարձյալ եղջերուի որս է պատկերված։ Եղջերուները երեքն են, բոլորն էլ սլացիկ իրանով, փարթամ եղջյուրներով։ Զույգ եղջերուների հետ պատկերված է նաև մի այծ։ Կենդանիների այս խումբն ընկել է չորս որսորդների ծուղակի մեջ։ Նրանք բոլորը զինված են նեղլիկ աղեղներով և նետահարում են եղջերուներից մեկին։ Որսորդներից մեկի գլխի երկու կողմերում մեկական շրջանակ է արված։

Աղ. 57, Եկ. 2—Երկու որսորդ հեռվից պարան են նետել փախչող եղջերուի եղջյուրներին։ Որսորդները «ճառագայթվող» վերջույթներով թևեր ունեն։

Աղ. 58, Եկ. 1—Որսորդը երեք շան հետ եղջերու է բռնում. նա պարանել է աջակողմյան եղջերուի պոզը, իսկ շները հարձակվում են նրա դիմաց կանգնած մյուս եղջերուի վրա։ Կտավի կենտրոնում պատկերված է խոշոր այծ, որի ոտքերին փորագրված է կեռպոչ շներից մեկը։ Պարզ երևում է, որ այծապատկերն այստեղ փորագրըված է եղել որսի տեսարանն ստեղծելուց առաջ։

Աղ. 58, Եկ. 3—II հազ. վերջերի ցլորսի մի փոքրիկ տեսարան է։ Պատկերված է հզոր, սլացիկ, ճողոպրող մի ցուլ՝ ցլիկի հետ միասին, վերին շարքում՝ լիովին զգեստավորված, ձևավոր աղեղով նետահարող մի որսորդ, որի երկու կողմերում փորագրված են սպանվող կենդանու և վազող շան կիսատ պատկերներ։ Ըստ այդմ, շունը որոշակիորեն հետապնդում է ցլին։

Աղ. 58, Եկ. 2—Ներկայացվող ժայռանկարը ամենաուշն է իր տեսակի մեջ և, հավանաբար, պատկանում է մ.թ.ա. II հազ. վերջերին կամ I հազ. սկզբներին։ Վայրի այծերի ու եղջերուների խառը հոտը ընկել է որսկանների ծուղակը։ Կենդանիների գծապատկերները կորցրել են արդեն իրենց վաղեմի ավանդական ոճական գծերից շատերը։ Նրանք պատկերված են բարակ, հորիզոնական, ուղղաձիգ ու թեք գծերով, փոքր պատկերներով, առանց մարմնի բնորոշ ձևերի ու մանրամասների։ Այս կենդանապատկերները բնորոշ են մ.թ.ա. II հազ. վերջերի և I հազ. սկզբների խեցեղենի զարդամոտիվներին, որոնք և կազմում են քննարկվող տիպի ժայռանկարների թվագրության

հիմքը։ Որսորդները նույնպես չունեն վաղեմի զգեստավորումն ու ոճական բազմազանությունը, թեև նրանցից միայն երկուսն են կրկնում իրար։ Կենտրոնական նախազը ոճական իր առանձնահատկություններով, պատկերագրման տեխնիկայով, եղջյուրների, վերջույթների, գլխի ձևերով խիստ զանազանվում է մնացյալներից և, ինչպես թվում է, փորագրվել է քարի մակերեսին՝ հիմնական կոմպոզիցիայից առնվազն հազար տարի առաջ։

Նկարագրված կամ մեկնաբանված որսորդական տեսարանների ուշադիր զննումը հնարավորություն է ընձեռում հանգելու մի քանի էական հետևությունների, որոնք Հայաստանի այլ ժայռապատկերների և հնագիտական հարուստ նյութերի համեմատական ուսումնասիրության մեջ պատմատնտեսական օրինաչափությունների բացահայտման և արտադրող տնտեսության խնդրի քննության մեջ նոր լուսաբանումներ են մտցնում։

Նախ և առաջ պարզ է դառնում, որ մեր հեռավոր նախնիների մոտ որսորդությունն ինքնանպատակ չի եղել, այլ ենթարկված լինելով անասնապահ-երկրագործական տնտեսության զարգացման ընդհանուր տենդենցներին, խիստ տարազատված բնույթ է կրել։ Այստեղից էլ՝ որսորդության բազմազան ձևերն ու եղանակները։ Պատկերների մեջ ամենից ավելի հաճախ են կիրառվում ձեռքով, պարանների, թակարդների, մահակի, փոսերի, ցանցերի օգնությամբ (աղ. 59, 60) կատարվող որսի ամենատարբեր ու հնարամիտ եղանակները։ Ինչպես երևում է, նախնադարյան որսորդները ձգտում էին պահպանել որսի կենդանիներին, նրանց միջոցով համալրել կամ ազնվացնել ընտանի կենդանիների հոտերը, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ դրանք բավականաչափ ստվար են եղել։ Նետ ու աղեղի, նիզակների, տապարների օգնությամբ կատարվող որսը հետապնդում էր հանրային հոտը գիշատիչներից պահպանելու և մսեղեն սնունդ ստանալու նպատակ։ Հասկանալի է, որ անասնապահը խնայում էր ընտանի կենդանիներին, և նրա սնունդը կազմված էր գերազանցապես կաթնամթերքներից, երկրագործական բարիքներից և պտուղներից։

Վաղ շրջանի (մ.թ.ա. V—IV հազ.) ժայռապատկերների քննությունը թույլ է տալիս հաստատելու, որ Հայաստանում առաջին ընտելացված կենդանին բեզոարյան այծն է եղել։ Այս կենդանիների վայրի և ընտելացված հոտերի պատկերները մեծամասնություն են կազմում Հայաստանի բոլոր պատկերախմբերում, ճիշտ այնպես, ինչպես նրանց ոսկրային մնացորդները նեոլիթյան և էնեոլիթյան (համաժամանակյա) բնակավայրերում գերակշռում են մնացյալ բոլոր տեսակներին։ Գրեթե նույն ժամանակաշրջանում և նույն պայմաններում սկսվել էր վայրի տուռերի (ցուլերի և կովերի) ընտելացումը, որոնց պատկերները հանդիպում են գերազանցապես V—III հազ. ժայռանկարներում։ Հասկանալի է, որ նըշված կենդանիների որսն ու ընտելացումը սկսվել էր ավելի վաղ (մ.թ.ա. VII—VI հազ.), քան այդ պրոցեսը իր արտացոլումն է գտել ժամանակի արվեստի հուշարձաններում։

Անդրկովկասյան հնագիտության բոլոր տըվյալների համաձայն, մ.թ.ա. III հազ. սկզբներից խիստ զարգացում է ապրել ոչխարաբուծությունը, և հանրային հոտի զգալի մասը կազմել են ոչխարները։ Հայաստանի և մնացյալ երկրների ժայռանկարներում այս կարևոր պրոցեսը լիովին չի արտահայտվել, թեև խոյերի ու ոչխարների պատկերներ հանդիպում են ամենուրեք։ Այդ երևույթն ունի իր պատճառները։ Առաջինն այն է, որ արվեստի քննարկվող հուշարձանները պատկերում են գերազանցապես որսի տեսարաններ՝ կապված ալպյան բարձրադիր գոտիների հետ, որտեղ բնակվում էին վայրի այծերը և ոչ թե ոչխարները։ Երկրորդն այն է, որ մ.թ.ա. V հազ. սկսած նախնադարյան նկարիչներն ամենուրեք իբրև որսի ու ընտանի կենդանու, իբրև մանր եղջերավոր անասունի սիմվոլների պատկերում էին բեզոարյան գեղեցիկ, սլացիկ, կատարյալ այծերի, և ավանդության զորությամբ սրանք շարունակում էին պատկերվել նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հանրային հոտի մեջ արդեն զգալի փոփոխություններ էին կատարվել։

Մ.թ.ա. III—I հազ. ժայռանկարները մատնանշում են, որ որսորդության երկրորդ ծաղկումը և անասնապահության բարձր զարգացումը հնարավոր էր միայն երկրագործության համեմատաբար բարձր զարգացման պայմաններում՝ երկրագործական մթերքների հավելումներով կենդանիների ձմեռային կերը ապահովելու միջոցով։ Սակայն անասնապահության ինտենսիվ աճը գերակշռում էր, ըստ երևույթին, երկրագործության մակարդակը, և անասունների անսահմանորեն աճող հոտերը ամառային ու ձմեռային թարմ կերի նորանոր բազաների խիստ կարիք ունեին։ Ըստ երևույթին հենց այս շրջանում է սկսվում և այնուհետև հազարամյակներ անընդհատ շարունակվում ձմեռային այնպիսի մարգագետինների օգտագործումը, ինչպիսիք են Մուղան-Ղարաբաղի դաշտը, Արաքսի միջին հոսանքները, Վանի երկրագործական օազիսները և այլն։

Սրանով է բացատրվում նաև այն հանգամանքը, որ վերջին երկու վայրերում նույնպես

ժայռանկարների հարուստ խմբեր են հայտնաբերվել։ Հետևելով անասունների հոտերին, մեր հեռավոր նախնիները յուրացնում էին նորանոր տարածություններ, որոնք միանգամայն պիտանի են և՛ անասնապահության, և՛ երկրագործության համար։ Հնարավոր է, որ տնտեսական այս մեծ թռիչքով են բացատրվում մ.թ.ա. III հազ. Հայկական լեռնաշխարհի ցեղերի հզոր արտագաղթի ալիքները և նրանց հայտնվելը Առաջավոր ու Փոքր Ասիայի քաղաքակիրթ այնպիսի շրջաններում, որոնք ընդամենը մի քանի հարյուրամյակ առաջ (մ.թ.ա. IV հազ. վերջերին) զբաղեցված էին առաջավորասիական մշակույթը կրող ցեղախմբերի ու ժողովուրդների կողմից։

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ԺԱՅՌԱՆԿԱՐԸ ՊԱՏՄԱԲՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՎԱՍՏԻ ԱՂԲՅՈՒՐ Է

Նախորդ գլխում բերված ժայռանկարներն ըստինքյան արժեքավոր են իբրև արվեստի հուշարձաններ, որոնց մեջ քիչ չեն կատարելության հասցված, արվեստագիտական մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող գործերը։ Այլ հարց է, թե այս պատկերները ինչ չափով են արտահայտում նախնադարյան ռեալ իրականությունը, որքա՞ն հավաստի են իբրև դիտական ուսումնասիրության աղբյուրներ և ինչ նպաստ են բերում ժամանակի էկոլոգիական պայմանների, կենդանական աշխարհի, անասնապահության, տնտեսական զբաղմունքների ուսումնասիրությանը։ Կարևորագույն այս հարցերին պատասխանելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ նրանց հնէակենդանաբանական արժեքավորմանը։

Զգտելով հնարավորին չափ ճշգրիտ վերարտադրել կենդանու պատկերը, նախնադարյան վարպետը երբեմն հասնում էր արվեստի կատարելության, որի մեջ արտահայտվում էին ոչ միայն կենդանու արտաքին տեսքը, այլև ինչ-որ չափով նրա շարժուն-խաղացկուն վիճակը՝ վախեցած զգոնությունը, ճողոպրումը և այլն։

Ներկայացվող առարկայի բնորոշ հատկությունններն ընդգծելու կարողությունը թույլ է տալիս «սովորական» նկարի մեջ ոչ միայն ճանաչելու թռչունն ու կենդանին ընդհանրապես, այլև զանազանելու նրանց տեսակները (կարապ, սագ, կռունկ, սմբակավորներից՝ այծ, եղջերու, իշայծյամ և այլն) աղ. X։

Հենց դա էլ հնարավոր է դարձնում հաստատելու պատկերված բոլոր կենդանիների տեսակները, բացառությամբ այն դեպքերի, երբ պատկերը չափազանց ոճավորված է, կամ, եթե դրանք երևակայական էակներ են և իրենց մեջ կրում են տարբեր կենդանիների տարրեր։

Ժայռապատկերների կենդանիների մեջ գերակշռողը այծերն են, և դա պատահական չէ։

Հայտնի է, որ Հայաստանի լեռնային և նախալեռնային շրջաններում հազարամյակներ առաջ, մարդկանց հիմնական ավարը կազմում էին վայրի այծերը։ Դրանք տիպիկ լեռնային կենդանիներ էին, ապրում էին ժայռերի մեջ և խոր կիրճերում՝ զբաղեցնելով բարձր լեռների ալպիական գոտին։ Սակայն նրանք զբաղեցնում էին նաև ալպիական ցածրադիր վայրերը։ Այդ իրավիճակը լավ է արտահայտված Գեղամա լեռներում, որտեղ, ըստ երևույթին, բնակվել են բեզոարների հսկա զանգվածներ։

Ուշագրավ է այն փաստը, որ, սովորաբար, հատկապես միանկար պատկերներում ներկայացված են արուները, իսկ էգերը պատկերված են միայն մեծ կոմպոզիցիաներում՝ արուների կամ ձագուկների հետ միասին[1]։ Քիչ չեն այն տեսարաններն, ուր արտահայտված են այդ կենդանիների կյանքի և վարքի որոշ առանձնահատկություններ։

Այդպիսին են իրար ետևից վազող այծերը, նրանց ծառս եղած կեցվածքը, որը բնորոշ է կռվող տարեց արուներին[2]։

Հայտնի է, որ այծերն ու ոչխարները ամենավաղ ընտանի կենդանիներն են։ Թե նրանց վայրի տեսակները, թե ընտելացման բնական հնարավորությունները առկա էին նախնադարյան Հայաստանում։ Հնարավոր է նաև, որ բեզոարյան այծերը օգտագործվում էին նրանց խաչասերման՝ արյունը թարմացնելու և ընտանի ցեղերի ուժեղացման համար, քանի որ դրանց խաչասերումը տալիս է միանգամայն բեղուն սերունդ։

---

[1] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, պրակ I, նկ. 234, 261, 283 և այլն։

[2] Նույն տեղում, նկ. 61, 178, 213, 247 և այլն։

ժայռապատկերներում պահպանված այս մանրամասնությունները՝ Սևանի ավազանի գրեթե բոլոր շրջաններից հավաքված այծերի մնացորդների հարուստ հավաքածուի և հնագիտական հուշարձաններում անփոփոխ տեսքով հանդիպող մնացորդների զուգորդության մեջ, թույլ են տալիս հաստատելու բեզոարյան այծերի տարածման հին շրջանը Հայաստանում (աղ. IX)։

Հեռավոր անցյալում բեզոարյան այծը զբաղեցնում էր Անդրկովկասի լեռնային բոլոր շրջանները։ Եղած տվյալների համաձայն, ներկայումս բեզոարյան այծեր չկան։ Վերջին բեզոարը Գեղամա լեռներում ոչնչացվել է 1947 թ.[3]։

Բոլոր պատկերների մեջ առաջին տեղը, եթե ոչ թվով, ապա արվեստի կատարմամբ պատկանում է եղջերուների փարթամ ֆիգուրներին։ Այդ պատկերների մեծ մասը հիացնում են իրենց իրական ձևերով, կենդանու արտաքին կազմվածքի մանրամասների ճիշտ վերարտադրությամբ։ Այստեղ միանգամից հանդիպում են մի քանի ոճի պատկերներ՝ «եղևնաձև», «երթիկաձև», որոնք, կարծես, նկարված են բնորդից։ Մանրամասն կանգ չառնելով եղջերուներ պատկերող բոլոր կոմպոզիցիաների վրա, նշենք միայն բացառիկ և հարուստ մի նկար, ուր, ամենայն հավանականությամբ, դովերգվում է քաջ որսորդը, որ միայնակ, շների ուղեկցությամբ, դուրս է եկել որսի՝ հիմնականում այծերի ու եղջերուների բազմության մեջ[4]։

Խիստ ուշագրավ է առանձին քարի վրա նըստած մարդու և նրա կողքին հանգիստ կանգնած եղջերուի ժայռանկարը։ Կարելի է կարծել, որ կոմպոզիցիան արտահայտում է երզջերուի արածելու մի հմայական տեսարան և վկայում եղջերաբուծության գոյության մասին։ Կոմպոզիցիաներում այդ կենդանուն չափազանց մեծ տեղ հատկացնելը պայմանավորված էր այն նշանավոր դերով, որ կատարում էր եղջերուն հեռավոր ժամանակների որսորդական կենցաղում, գուցե և, որպես ընտելացված կենդանի։ Հնարավոր է, որ եղջերուները պատկանել են սինանտրոպ ցեղին։

Այդ ամենի մասին վկայում են Սևանա լճի մերձափնյա նստվածքների առանձին հորիզոններում, դամբարաններում, ինչպես և առանց բացառության, հնագիտական բոլոր հուշարձաններում գտնված եղջերուների ոսկրային մնացորդները։ Մինչև վերջին ժամանակները այդ կենդանին ապրում էր Սևանի ավազանի անտառապատ շրջաններում, Հյուսիսային Հայաստանի անտառային բիոտոպներում և այլուր։

Կովկասյան ազնիվ եղջերուն տիպիկ անտառային կենդանի է, որն այժմ բոլորովին անհետացել է մեր կենդանական աշխարհից։

Բավական մեծ քանակություն ունեն շների պատկերները։ Այս պատկերների քննարկումը թույլ է տալիս առանձնացնելու շների երեք տեսակ՝ կարճ և ուղիղ պոչով, որ հիշեցնում է կովկասյան գելխեղդը, երկրորդը՝ ոլորված պոչով և ցից ականջներով, որը նման է հաչանի։ Եվ, վերջապես, երրորդ տեսակը, այսպես կոչված «բարակ»-ն է («թազի»)։ Շան այս տեսակը Հայաստանի ոչ մի շրջանում այժմ չի հանդիպում։ Գրականության մեջ պահպանվել են տվյալներ[5] այն մասին, որ ոչ հեռու անցյալում դրանք տարածված են եղել Սևանի ավազանի շրջաններում (հատկապես Բայազետում)։

Հետաքրքիր է, որ Սևանի ափերին և դամբարաններում հայտնաբերված շների ոսկրային մնացորդները պատկանում են երկու տարբեր ցեղերի. ոչ խոշոր շուն, որը ծագում է շնազգիների կենդանիներից մեկ ուրիշը՝ հայկական լեռնային ոչխարը (մուֆլոնը)։ Սրա պատկերները ժայռանկարներում հաղվագյուտ են[6]։ Հիմնականում աչքի են ընկնում իրենց եղջյուրներով։ Դրանք սու և ավելի խոշոր, որի նախնին դայլն է։

Գեղամա լեռների և Փամբակի լեռնաշղթայի ավելի ցածրադիր հարթավայրային մասերում, ոչ փոքր քանակությամբ, բնակվում էր սմբակավոր վորաբար մեծ են և գեղեցիկ, պարուրաձև ոլորված, երբեմն հսկայական ու ծանր, որոնց միջոցով նկարիչն ի հայտ է բերում մուֆլոնի յուրահատուկ ու տիպական գծեր։ Ծանր եղջյուրները ստիպում են կենդանուն գլուխը պահել բարձր ու փոքր-ինչ ետ թեքած, դրանով իսկ նրան տալով առանձնապես «հպարտ» կեցվածք։ Դրանով էլ, ըստ երևույթին, բացատրվում է մուֆլոնի, հատկապես եղջյուրների արտահայտչականությունը։ Մուֆլոնները լեռնային կենդանիներ են, որոնք սիրում են համեմատաբար հարթ ռելիեֆ։ Ճիշտ է, նրանք հանդիպում են ծովի մակերևույթից մինչև 5000 մ բարձրության վրա, սակայն ավելի կապված են ցածր մակարդակների հետ։

Լեռնային ոչխարի պատկերները հավասարապես չեն անցնում մեկ տասնյակից։ Քիչ ավելի ուշ՝ վայրի ոչխարների և այծերի նկարների մեջ

---

[3] К. М. Гаспарян, К кормовому режиму безоаровых коз на Урцском хребте, Известия АН Арм. ССР, т. XVII, № 2, 1964.

[4] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ի. Իսրայելյան, նշվ. աշխ., աղ. 180։

[5] Даль, К систематике волков Закавказья, ДАН, Арм. ССР, 14.

[6] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ի. Իսրայելյան, նշվ. աշխ., նկ. 55։

հանդիպում են նաև ընտելացված ոչխարների պատկերներ՝ դեր իրանով և ծավալուն փորով։ Եթե վայրի այծերի պատկերներում շեշտված են բարեկազմությունը, իրանի նրբությունն ու ուժը, ապա այստեղ առկա են մսային առավելությունները։

Հաճախակի կրկնվողներից են եղների և վայրի ցուլերի պատկերները։ Սրանք հանդես են գալիս ամենաբազմազան ձևերով՝ եղջյուրների բացվածքի ճիշտ կողմնորոշմամբ, մեծ, ծավալված եղջյուրներով, ինչպես նրա վայրի նախատիպերի մոտ, փոքր-ինչ ավելի չափավոր եղջյուրներով և, վերջապես, նկատելիորեն կարճ պողերով, ինչպիսիք են փոքրացած ընտանի եղները։

Տուրերի մնացորդներ հայտնաբերված են Սևանա լճի մերձափնյա նստվածքներում, ունեն 10000 տարվա հնություն և պատկանում են նրա վայրի տեսակին։

Շենգավթում, Կիրովականի և Լճաշենի համաժամանակյա հուշարձաններում արդեն, եղների այդ խոշոր տեսակը որոշակի հատկանիշներով կապված է նախնական վայրի տեսակի հետ և հանդիսանում է կապող, միջանկյալ օղակ։ Եվ, վերջապես, նույն Լճաշենի դամբարաններում գտնված ոսկորները պատկանում են ընտանի եղների խոշոր տեսակին, որը միայն եղջյուրներով է հիշեցնում իր վայրի նախնուն։

Դրանց հետ մեկտեղ քանակով շատ են ընտանի եղների պատկերները։ Դրանք պատկերված են հաճախ միայնակ և թոկով կապված, ունեն մեծ, բարձր եղջյուրներ, որոնք հիշեցնում են վայրի տեսակներին։ Այդ տիպի լծկանի բազմաքանակ մնացորդների հայտնաբերումը բրոնզի դարաշրջանի հուշարձաններում, դրանց առկայությունը ինչպես նախալեռնային և լեռնային շրջանների (Սևանա լճի ավազան, Կիրովական, Ստեփանավան, Շամշադին, Արթիկ, Նոյեմբերյան), այնպես էլ Արարատյան դաշտի հուշարձաններում (Շենգավիթ, Մեծամոր, Թեղուտ, Մոխրաբլուր) վկայում են այդ կենդանիների տարածումը Հայաստանի ամբողջ տարածքի վրա։ Անդրկովկասում վայրի տուրերի բրածո մնացորդներն իրենց տեսակների քանակով կարող են համեմատվել միայն դրանց այնպիսի կուտակման հետ, ինչպիսին է Հյուսիսային Հնդկաստանինը, որը համարվում է այդ ենթաընտանիքի բների ստեղծման հնագույն օջախը։ Սերտորեն կապված լինելով փաստացի նյութի հետ, մեր ժայռապատկերները թույլ են տալիս ամենահաստատուն ձևով առաջադրելու ընտանի խոշոր եղջերավոր անասունների ավտոխտոն ծագման թեզը, և Հայկական լեռնաշխարհը համարելու դրանց ընտելացման օջախներից մեկը։

Եթե Bos ցեղի ներկայացուցիչներն ունեն համատեղ, լայն տարածում, ապա զուբրը Անդրկովկասում․ հավանաբար միշտ էլ եղել է սակավաթիվ։

Վերջին 5—7 տարիների ընթացքում գտնված 10-ից ավելի տեսակների մնացորդների (հիմնականում Սևանի ավազանից և երևանյան քարեդարյան կայանից) ուսումնասիրությունները թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ մեր մերձսևծովյան շրջանում երբևէ գոյություն ունեցող զուբրերը պատկանել են երկու տարբեր տեսակների։ Դրանցից երկարեղջյուր տեսակն է՝ «Bison bonasus major», որի մնացորդները հայտնաբերվել են ոսկրային ոսպնյակում[7], Աhկալա գյուղի մոտ և թվագրվում են 10—12000 տարվա հնությամբ[8]։ Դրանց մոտ է գտնվել նաև եղջյուրի վերին մասը, որը թվագրվում է բրոնզի դարաշրջանով։ Հետևաբար, այս տեսակը իր գոյությունը պահպանել է ավելի երկար, քանի որ երկրորդ ենթատեսակը (կովկասյան զուբրի կարճեղջյուր ձևը) պատկանում է բրոնզի ժամանակաշրջանին։ Նույնիսկ Թռուցիկ հայացքի դեպքում նկարներում[9] կարելի է տարբերել զուբրի երկարեղջյուր և կարճեղջյուր տեսակները։ Պատկերը կատարված է հոյակապ էքսպրեսիայով, դինամիկ ներքին ուժով, զուբրին շատ բնորոշ հարձակողական կեցվածքով։ Զուբրերի երկարեղջյուր տեսակը հաճախ հանդիպում է և Արևմտյան Հայաստանի ժայռապատկերներում՝ ավելի ռեալիստորեն վերարտադրված, և արտահայտում է զուբրերի վարքի ու կյանքի ինտիմ պահերը[10]։ Կարճեղջյուր զուբրերի բացակայությունն այստեղ առանձին բացատրություններ չի պահանջում, քանի որ այդ ենթատեսակի տարածումն ունի խիստ տեղական բնույթ։ Զուբրերի բազմաքանակ մնացորդների կապը ժայռապատկերների հետ վկայում է ոչ միայն նրանց գոյությունը հեռավոր անցյալում, այլև․ լայն տարածումը և դրանով իսկ հնարավորություն ընձեռում վերականգնելու այդ հոյակապ կենդանու՝ պլեյստոցենյան ֆաունայի հանգած վերապրուկի տարածման մինչև օրս անհայտ արեալը։

---

[7] В. И. Громов, Первобытный зубр (Bison priscus Boj) в СССР, Труды Института зоологии АН СССР, том II, вып. 2—3.

[8] Определения лаборатории радиоуглеродного метода в Киеве.

[9] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան, նշվ. աշխ., էջ. 157—158։

[10] Muvaffak Uyanik, Prehistoric Research in the South-East Turkey, Türk Tarih Kurumu, Belleten, v. XXXII, № 125, 1968.

Հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում իշայծյամի պատկերները[11]։

Առաջին անգամ իշայծյամի մնացորդներ հայտնաբերվեցին պալեոլիթյան I քարայրում[12] *(ատամներ, ֆալանգներ), իսկ ավելի ուշ՝ Հոկտեմբերյանի շրջանի Այրում գյուղի մոտ գտնվեց այդ կենդանու դրեթե մի ամբողջ եղջյուր։ Այսպիսով, հնարավոր դարձավ մնացորդային բեկորների հիման վրա, իշայծյամին հաստատապես «բնակեցնել» Հայաստանի տարածքում, ինչպես նաև որոշել ժամանակը և մեր ֆաունայի համար «նոր» կենդանու տարածման արեալը։*

Մի քանի խոսք ուղտերի պատկերների մասին։ Աղ. X, 12 նկարում[13] *պատկերված է միասապատ ուղտ։ 1936 թ. Յա. Ի. Խավեսոնի կողմից Սևանա լճի հարավային ափին հավաքված ոսկրային մնացորդների մեջ առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում միասապատ ուղտերի մնացորդները։*

Ըստ ատամնաշարի ինդեքսի, այդ մնացորդները պատկանել են վայրի դրոմադերին։ Առայժմ սա միակ հիշատակությունն է նման հայտնագործման մասին։ Մեր նյութերում կա միայն անրակի ոսկրի մի բեկոր, որով անհնար է ճշտել նրա պատկանելությունը։ Ուղտերի մնացորդներ գտնվել են նաև Արգիշտիխինիլիի պեղումներից[14]։

Գալով գիշատիչ գազանների պատկերներին, հարկ է նշել, որ դրանք հանդիպում են բավական հաճախ՝ այծերի, եղջերուների և նույնիսկ ջրային թռչունների հետ միասին։ Քիչ չեն նաև գիշատիչների միայնակ պատկերները. դրանք հիմնականում ընձառյուծներ են։ Սրանց մարմինը երկարուկ ու ցածրադիր է, գլուխը՝ կլոր, ոչ մեծ, ինչպես բնորոշ է կատուների մեծ մասին։ Զարմացնում է մարմնի համաչափությունը և ընձառյուծին բնորոշ պոչի ձևը, որ գազանի իրանի կեսից երկար է։ Դժվար է գտնել մի պատկեր, որի վրա խախտված լինեն այս համաչափությունները։

Աղ. X, 9 նկարում ներկայացված ընձառյուծներն ունեն միանգամայն տարբեր «տրամադրություններ»։ Դեմ-դիմաց կանգնած չորս ընձառյուծների պատկերները հնարավորություն են տալիս մեկնաբանել իբրև որսատեղում արուների միջև ծագած կռիվ։ Հայտնի է, որ այդպիսի կռիվների ժամանակ արուները ճկում են մեջքը, բարձրացնում գավակը։

Ընձառյուծին պատկանող մնացորդները բըրածո հավաքածուներում հազվագյուտ են և սահմանափակվում են միայն ստորին ծնոտի ձախ ճյուղով և լրիվ ատամնաշարով[15]։

Ընձառյուծի տարածման արեալը համապատասխանում է վայրի ոչխարների տարածման շրջանին, իսկ գրականության մեջ մատնանշված նրա տարածման արեալի հյուսիսային սահմանը անցնում է Գեղամա լեռների արևմտյան զառիթափով[16]։

Կատվազգիների մյուս ներկայացուցիչը հեպարդն է, որը նույնպես բավական շատ է հանդիպում ժայռապատկերներում։ Սա ավելի բարեկազմ բարձրաոտք կենդանի է։ Գավակը քիչ ավելի բարձր է ուսերից։ Պոչը ուղիղ է, համարյա իրանի կեսի երկարության, որը նա պահում է թրաձև ներճկված և սովորաբար մեջքից վեր չի բարձրացնում։ Ոչ մեծ կլոր գլուխն ունի համեմատաբար փոքր ականջախոռոչներ։ Արտաքուստ նա ավելի նման է ասիական բարակ շան, քան թե կատվի։ Պատկերներում այս հատկանիշները այնպիսի ճշգրտությամբ են արտահայտված, որ այդ կենդանուն ճանաչելու մեջ երբեք չի կարելի սխալվել։ Եթե ընձառյուծների պատկերներում շեշտված է թաթերի փափուկ «կատվային դրվածքը» (սովորաբար թաթերը նկարների վրա կլորավուն են), ապա այս դեպքում, ընդհակառակը, ոտքերը սլացիկ են (բարեկազմ), իսկ ճանկերը՝ դուրս ցցված և դա, իհարկե, չէր կարող վրիպել որսորդների աչքից։

Հեպարդը ամենաարագավազ կաթնասունն է։ Համարյա բոլոր ժայռապատկերներում հեպարդները ներկայացված են շարժման մեջ, այդ է վկայում առաջ ձգված առջևի թաթի դիրքը։

Հեպարդը «նեղ մասնագիտացված» գիշատիչ է, որը որսում է հիմնականում փոքր և միջին չափի այծեղջյուրներ, երիտասարդ խոշոր սմբակավորներ, նապաստակներ և խոշոր թռչուններ։ Այս կենդանիների բնակության վայրերն էլ հենց հանդիսանում են հեպարդի տարածման շրջանի որոշիչ գործոնը։ Նա բաց, քիչ թե շատ հարթ, երբեմն լուլ, ոչ շատ ցցուն ժայռերի ռելիեֆային ընդհատումներով տարածությունների բնակիչ է։ Ուշագրավ է, որ հեպարդի մնացորդները, չնայած նրա լայն տարածմանը, հուշարձաններում շատ

---

[11] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան, նշվ. աշխ., էջ 30։

[12] Б. Г. Ерицян, К. Г. Карапетян, С. К. Межлумян, Труды IV Всесоюзного совещания по изучению четвертичного периода.

[13] Տե՛ս Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան, նշվ. աշխ.։

[14] А. А. Мартиросян, Аргиштихинили, стр. 142—144.

[15] *Ձեռք է բերված Անկալա գյուղի ոսկրաբեր լինգայից։*

[16] К. М. Гаспарян, Ф. С. Агаджанян, О барсе в Армении, Биол. журнал. Армении, т. XXXVII, № 12, 1974.

սակավաթիվ են և նկատվել են միայն Արղիշտիխինիլիի փլատակներում։ Այստեղ ևս գտնվել են հիմնականում եղնիկների (ջեյրան) ու այծյամների ոսկորներ։ «Հեպարդը, հավանաբար, պահպանվել է Քուռ-արաքսյան հարթավայրում և Արաքսի միջին հովտում մինչև 17-րդ հարյուրամյակը՝ վայրի վիճակում»[17]։

Հեպարդի որս անելու բնածին ընդունակությունները, խաղաղ բնավորությունը և դյուրին ընտելացումը հնագույն ժամանակներից սկսած շատ երկրներում որսորդներին ստիպեցին նրան օգտագործել իբրև որսի կենդանի։ Միջին դարերում հեպարդներով որս անելը շատ տարածված էր նաև Հայաստանում, Վրաստանում և Ադրբեջանում[18]։

Հայ պատմիչների տեղեկություններից հայտնի է, որ հեպաքդներին շների փոխարեն տանում էին եղնիկներ, վիթեր և այլ կենդանիներ որսալու[19]։ Հ. Ա. Օրբելին վկայակոչում է Մխիթար Գոշի այն առակը, որի մեջ ծույլ հեպարդը չի ցանկացել իջնել ձիուց և ծաց է թողել ոչխարը[20]։

Ժայռապատկերներում պատկերված է նաև կասվազգիների երրորդ գիշատիչը՝ առյուծը։ Երկու պատկերներ կասկած չեն թողում, որ մեր առջև արու առյուծներ են։ Այս գիշատիչների սեռական երկձևությունը շատ խիստ է արտահայտված։ Ի տարբերություն էգերի, արուներն ունեն մեծ բաշ, որի երկարությունը խոշոր տեսակների մոտ հասնում է մինչև 40 սմ։ Այս դիշատչի ոսկրային մնացորդները, ցավոք, բացակայում են։ Հայկական լեռնաշխարհում նրա գոյության մասին հավաստի տեղեկություններ կան, սակայն դրանց հիման վրա դժվար է հաստատել առյուծի տարածման շրջանի քիչ թե շատ ստույգ սահմանները։

Ամենամեծ զարգացման շրջանում նրա տարածման արեալը ընդգրկում էր արևելյան Անդրկովկասի հարթավայրերն ու նախալեռները։ Ձգվելով դեպի Արաքս, այդ արեալը փոքր հրվանդանով հասնում էր արևելք՝ մինչև Երևան կամ քիչ էլ այն կողմ։ Նրա հարավային սահմանը արևմուտքում հասնում էր մինչև Թուրքիա։

ՍՍՀՄ-ից դուրս առյուծներ եղել են Քրդըստանում, Արևմտյան Հայաստանում և Իրանի արևմտյան մասում[21]։

[17] Н. К. Верещагин, Млекопитающие Кавказа, М.-Л., 1959.

[18] И. Б. Шишкин, А. А. Слудский и др., Крупные хищные СССР, М., 1976.

[19] Մ. Խորենացի, Պատմություն հայոց, Երևան, 1893։

[20] И. А. Орбели, Избранные труды, т. III.

[21] В. Г. Гептнер, Н. П. Наумов, Млекопитающие Советского Союза, М., 1972, т. II

Հատուկ ուշադրության են արժանի թռչունների պատկերները։ Դրանց մեծ մասն աչքի է ընկնում նրբիրան տեսքով և գեղագիտական բարձր ճաշակով։ Զարմացնում է նաև նախնադարյան նկարչի դիտողականությունը այս կամ այն թռչունի համաչափությունների և կեցվածքների ճիշտ վերարտադրության մեջ, որի շնորհիվ հնարավոր է դառնում գրեթե անվրեպ որոշել դրանց տեսակները։ Հիմնականում պատկերված են ջրային թռչուններ, և դա պատահական չէ։ Չէ՞որ դրանցով լեցուն էին Սևանա լիճը և լեռնային լճակները։ Միայն մի քարի վրա պատկերված են ջրային թռչունների չորս տարբեր տեսակներ՝ ջրըագռավ (բակլան), սագ, ձկնկուլ և բադ (հնարավոր է ջրահավ)[22]։

Հայաստանում բուն են դնում ջրագռավների (բակլանների) երկու տեսակ՝ մեծ և փոքր։ Հավաստի կերպով կարելի է ասել, որ մատնանշված պատկերը նման է մեծ ջրագռավի, քանի որ այն կրկնակի անգամ մեծ է իր կողքին փորագրված բադի պատկերից, մինչդեռ փոքր ջրագռավն իր չափերով մոտ է բադին։ Հատկապես ուշագրավ է ջրագռավի դիրքը։ Այս թռչունները նստում են ուղիղ, գրեթե ուղղահայաց և նույնիսկ քիչ հետ ընկրկած՝ «հպարտ կեցվածքով»։

Հաջորդ թռչունը սագն է, միանգամայն ճըշգըրիտ վերարտադրված «սագային» կեցվածքով և հատկապես վերջույթներով։ Դրան հետևում է ավելի մանրամասն արտահայտված ձկնկուլը։ Այս թռչունը ցամաքի վրա տեղաշարժվում է որոշ չափով ետ թեքված վերջավորություններով, որը և նրա քայլվածքին տալիս է որոշ անճոռնիություն։ Հենց այս դիրքով էլ նա պատկերված է քարի վրա։ Ճիշտ են վերարտադրված նաև նրա կտուցն ու թևերը։

Վերջինը բադի պատկեր է, չնայած, դատելով նրա սուր և ուղիղ կտուցից, գուցե և ջրահավ լինի։

Թվարկված թռչունների մնացորդները հանդիպում են թե՛ Սևանի մերձափնյա նստվածքներում, թե՛ մի շարք դամբարաններում։ Բադերի և ջրագռավների որոշ տեսակների մնացորդներ հայտնաբերվել են Արգիշտիխինիլիի նյութերում։ Առանձին քարի վրա պատկերված է կարապների մի զույգ, մեզ ծանոթ՝ վեր թռչելու դիրքով։ Թըռչունները առաջ մղվելով՝ վեր են ձգվել, բարձրացնելով թևերն ու երկարացնելով վզերը (աղ. X, նկ. 16)։

Քիչ չեն մանր բադերի և ջրահավերի պատկերները նաև մեծ կոմպոզիցիաներում՝ ուրիշ կենդանիների հետ միասին։

[22] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան, նշվ. աշխ., նկ. 253։

Ուշագրավ է արոսի միակ պատկերը։ Արոսն այժմ վերացել է կենդանական աշխարհից, սակայն հնում էլ սակավաթիվ է եղել։ Պետք է նշել, որ արոսի մնացորդներ հայտնաբերվել են միայն Արդիշտիխինիլիում[23]։

Ինչպես հայտնի է, այս թռչունը շատ խոշոր է, նրա միջին քաշը հասնում է 15—17 կգ-ի, խոշոր արոսների քաշը երբեմն 24 կգ է։ Արգիշտիխինիլիի և մոտակա շրջանների համար նա ցանկալի որս է եղել և, հետևաբար, այդ թռչունի կերպարը կարող էր տպավորվել նրանց հիշողության մեջ, թույլ տալով ավելի ուշ՝ ամռանը, նկարելու նրան լեռնային արոտավայրերի ժայռերի վրա։

Այլ կենդանիների հետ՝ ծիսական տեսարաններում պատկերված է կռունկը։ Կռունկը մեր ժողովրդի պաշտած թռչուններից է։ Կռունկի պատկերները հաճախ են հանդիպում վիշապաքարերի վրա, այն սիրված թեմա է նաև հայկական մանրանկարչության մեջ, նրա հետ են կապված բարի նախանշաններ և բաղձանքներ, նրա մասին ստեղծվել են առասպելներ ու լեգենդներ։

Գեղամա լեռների ժայռանկարիչների կյանքում որսը մեծ տեղ էր գրավում։ Այդ իսկ պատճառով ժայռապատկերների՝ որսի կոնկրետ տեսարաններով հնարավոր է հետևել որսորդական արտագրության ղարգացմանը, սկսած կենդանու պարզունակ «ծածկումից», մինչև փարախի բարդ սիստեմը։

Մեր նախնիների հայտնի որսի բոլոր միջոցները կիրառվել են դարերի ընթացքում և պահպանվել մինչև մեր օրերը։ Դրանք շարունակում են իրենց գոյությունը աշխարհի շատ ժողովուրդների կենցաղում։

Հատուկ ուշադրության են արժանի որսի իշխող «խաղաղ» ձևերը, որոնց վերջնական նպատակը կենդանուն սպանելը չէր։ Բոլորովին սխալ կլիներ պնդել, որ որսով հրապուրված մարդիկ բնության զարգացման նկատմամբ մնում էին անտարբեր։ Նրանցից շատերը հաճույք էին ստանում կենդանիների կյանքի ընթացքին հետևելուց և, որքան էլ արտասովոր թվա, կարող էին իրենց իսկ որսած կենդանու նկատմամբ շատ բարի լինել։

Բեղոարյան այծերի և մուֆլոնների որսը պարաններով, ծուղակներով և նրանց ժամանակավոր արգելափակումը փարախներում կարելի է բացատրել նաև իբրև կենդանիների արյունը թարմացնելու և հոտը բարվոքելու (զորացնելու) անհրաժեշտություն։

Կենդանիների մնացորդների և ժայռանկարների ուսումնասիրությունը կարող է հուսալի հիմք համարվել պալեոկլիմայական պայմանների բացահայտման համար։

Ջրային կլիմա սիրող կենդանիների առկայությունը (ինչպիսիք են արոսը, բեղոարյան այծը, եղնիկը և հեպարդը) թույլ է տալիս հավաստելու արիդային լանդշաֆտի տարածումը Հայաստանում։ Մինչդեռ ազնիվ եղջերուի, այծյամի, վարազի, զուբրի և ուրիշների գոյությունը ենթադրել են տալիս համեմատաբար խոնավ անտառային բիոտոպների առկայությունը, որոնք, անկասկած, գոյություն են ունեցել նախալեռնային գոտում և գետահովիտներում։

[23] Н. И. Бурчак-Абрамович, С. К. Межлумян, Ископаемыс и полуnскопаемые птицы Армении (рукопись).

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ԼՈՒՍԱՏՈՒՆԵՐԻ ԵՐԿՐԱՉԱՓԱԿԱՆ ԵՎ ԿԵՆԴԱՆԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ ԵՎ ԼՈՒՍՆԱԱՐԵԳԱԿՆԱՅԻՆ ՏՈՄԱՐԸ

ԼՈՒՍԱՏՈՒ–ԹՌՉՈՒՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ ԵՎ ԿԵՆԴԱՆԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐ

Գեղամա լեռների ժայռապատկերներում և այլուրեք լուսատուների երկրաչափական սիմվոլային պատկերները հաճախ հանդիպում են թռչունների հետ, որոնցով խորհրդանշվում էր հիմնականում արևը։ Թռչունի ու արևի սիմվոլային կապը անցնում է նախնադարի բոլոր փուլերով, ներթափանցում անտիկ, միջնադարյան ժամանակաշրջանը և հայ. բանահյուսության միջոցով հասել մեր օրերը[1]։

Թռչունի և արևի գաղափարական կապը, բացի ժայռապատկերներից, հստակորեն դիտվում է նաև մ.թ.ա. II հազ. գունազարդ խեցեղենի վրա պատկերված ջրային թռչունների և արև ներկայացնող շրջանակների, մ.թ.ա. II—I հազ. բրոնզե սկավառակների և նրանցից շղթաներով կախված կամ սկավառակների վրա բազմած թռչունների մեջ։

Աղ. 61, եկ. 1 *(մ.թ.ա. III հազ.)—Պատկերված է ճառագայթավոր արևի սկավառակ և կողքին կանգնած մի թռչուն, որն իր երկար վզով հիշեցնում է Սամարայի և Շենգավթի խեցանոթների վրա պատկերված վիշապների դեմ մարտնչող թռչուններին։ Ներքևում տեղադրված են այծի, եղջերուի, մեկ այլ այծի և նրա կողմը շտապող մարդու պատկերներ։ Այծի եղջյուրների | մոտ գծված են երկու կիսալուսնաձև իրար հանդիպակաց պատկերներ։*

Աղ. 61, եկ. 2—*Շրջանագծով և յոթ ճառագայթներով արևապատկերը զետեղված է թռչուն արտահայտող գաղափարանշանների, այծի և երկու շների (կամ գիշատիչների) միջավայրում։*

Արևի և թռչունի՝ մեկը մյուսին խորհրդանշող պատկերները հանդիպում են մ.թ.ա. III հազ. վերջին և II հաղ. սկզբին պատկանող մի այլ տեսարանում։

Աղ. 61, եկ. 3—*Անհավասար ճառագայթներ ունեցող արևի սկավառակը գտնվում է կենդանիների միջավայրում։ Սրանց մեջ հնարավոր է տարբերել վեց այծ, մի ցուլ, երկու գիշատիչ, որոնցից մեկը՝ բաց արած երախով փորձում է բռնել այծերից մեկին։ Մյուս գիշատչի վրա որսորդը պարան է նետել։ Վերջինս ներքևից զետեղված է տեսարանի կենտրոնում և ունի չափազանց ընդհանրացված ձև՝ իրանը և ոտքերը կազմված են երեք գծերով։ Վերին մասում իրանը վեր է ածվում պարան նետող թևի, որը արտակարգ արտահայտչություն և դինամիկա է հաղորդում ողջ տեսարանին։ Երկու կենդանիների միջև պատկերված է արևի խաչաձև գաղափարանշանը և նրա ներքո՝ երկարավիզ թռչուն, որը նույնությամբ կրկնում է նախորդ տեսարանի թևավորին։ Ավելի արտահայտիչ է արևի ճառագայթավոր սկավառակից ձախ պատկերված ճախրող թռչունը, որն, անկասկած, նույնպես կրում է արևի գաղափարը։ Նա բավական խոշոր է, ունի արծվի ուժեղ ու սուր կտուց։ Նրա ողջ պատկերը ուժ է արտահայտում։ Արծիվը դարեր ի վեր արև է խորհրդանշել աշխարհի շատ երկրներում։*

Աղ. 62, եկ. 1—*Արևի սկավառակն իր կիսակլոր վեց ճառագայթներով գտնվում է թռչունի կտուցի մոտ, առաջացնելով, ինչպես նշվել է այլ առիթներով, «Խավք ըմ ընցավ էրկնուց, ոսկի լական կեր կտուց» հայ ժողովրդական հանելուկի նկարազարդման տպավորությունը։ Իսկ հանելուկի գաղափարական իմաստը հենց թռչունի և արևի սերտ կապն է, թռչունի՝ արևի գաղափարակիր լինելը։ Բրոնզեդարյան նյութերում այս պատկերը կարելի է համեմատել վերոհիշյալ բրոնզե*

---

[1] *Այս թեմայի վերաբերյալ տե՛ս Ռ. Հ. Իսրայելյան, Պաշտամունքն ու հավատալիքը ուշբրոնզեդարյան Հայաստանում, Երևան, 1973, էջ 70—86, նկ. 36—43։*

սկավառակներին նստած թռչունների արձանիկների հետ։ Թռչունից ցած կա մի այծ (ոճական համկանիշներով բնորոշ մ.թ.ա. II հազարամյակին), այնուհետև անհասկանալի մի պատկեր։ Սա կոր գծերով կազմված ուղղանկյունի է՝ լցված հորիզոնական և խաչվող ուղղահայաց գծերի վանդակաձև ցանցով։ Այծի և թռչունի միջև զետեղված է մարդու պատկերագրական մի գաղափարանշան, կազմված ուղղահայաց՝ ծայրից երկճեղքվող գծով։

Աղ. 62, Նկ. 2—*Թռչուն, որի պատկերի վերևից և ներքևից գծագրված են լուսատուներին բնորոշ նշաններ, ներքևի գիծը կիսակլոր է, հավանաբար խորհրդանշում է լուսինը։ Լուսնի այսպիսի պատկերներ Գեղամա լեռներում գտնվել են նաև մեկուսի։ Թռչունի իրանից վեր գտնվող կլոր գիծը կարող է ունենալ բացված թևի կամ գարձյալ լուսնի իմաստ։*

Նեոլիթ-երկաթեդարյան Հայաստանի արվեստում ու կրոնագաղափարական պատկերացումների մեջ երկնակամարը, երկնային մարմինները ներկայացվում են ոչ միայն թռչնի, այլև բազում այլ կենդանիների պատկերներով։ Այս մտայնությունը տիպական էր ողջ նախնադարին և առայսօր էլ պահպանել է զգալի հետքեր։

Աղ. 62, Նկ. 3—*Պատկերված է մ.թ.ա. III հազ. բնորոշ մի այծ և նրա փորի տակ՝ արևի խաչամիջուկ սկավառակը։ Աջակողմյան զիշատչի պատկերը ուղեկցվում է վեցաթև աստղանշանով։*

Աղ. 62, Նկ. 4—*Սա մի հոյակապ կոմպոզիցիա է, որի դեմ-դիմաց եղջերակոիվ տվող զույգ հզոր այծերի փարթամ, կամարաձև եղջյուրների ներքին կիսաշրջանների մեջ խաչեր են պատկերված՝ մի դեպքում ուղիղ, մյուսում՝ թեք գծերից կազմված։ Խաչերն ամփոփող կիսաշրջաններն հանգչում են այծերի մեջքին և դառնում արևի շրջանակ։ Բացի այս խաչամիջուկ սկավառակներից, այծերից մեկի եղջյուրի ծայրին բազմած է այն նույն գիշատիչը, որը նախորդ կոմպոզիցիայում ուղեկցվում էր վեցաթև աստղանշանով։ Լուսատուի (արևի) մյուս նշանը՝ խաչը, կրում է այծը։ Սրա շուրջը պատկերված են ևս մի քանի այծեր։ Այս բոլորից զատ կոմպոզիցիայում կան երկու մարդու և կենդանու պատկերներ։*

Աղ. 63, Նկ. 1—*Այս կոմպոզիցիայում խոշոր այծը հարում է արևի ճառագայթին, նրանից աջ երեք փոքրիկ այծեր կան, իսկ վերևում երկար ու գալարավուն, օձակերպ մի պատկեր։*

Աղ. 63, Նկ. 2—*Այս կոմպոզիցիայում վերից վար պատկերված են ճանկախաչը (արևի սիմվոլ), օձ-կայծակ, խաչ-աստղանշան և մի այծ։*

Աղ. 63, Նկ. 3—*Գոգավոր շրջանակներից կազմված երկնային մարմինների շրջագծային պատկերներ են, որոնցից ստորիններին ուղեկցում են այծի և մարդու պատկերները, իսկ վերինին՝ կատվացեղ գիշատիչները։*

Բացի թռչնակերպ ու կենդանակերպ լուսատուներից, Գեղամա լեռներում, մասնավորապես «Շեյխի չինգիլ» կոչված պատկերախմբում, որ լի է լուսատուների երկրաչափական պատկերներով, երկնային մարմինների հետ հանդիպում են նաև խիստ ոճավորված մարդկային պատկերներ։

Աղ. 63, Նկ. 4—*Դրանք փորագրված են մեկուսի, առանձին ժայռաբեկորների վրա, զբաղեցնում են 40—90 քառ. սմ տարածություն, կենտրոնում ունեն գլխով կամ առանց գլխի, տարածած կամ կանթած թևերով մարդակերպ էակի ստվերանկարի ձև, որի իրանը պատկերված է մի գծով, առանց անգամ ոտնամասում ճյուղավորվելու։ Երբեմն կանթած թևերը լայն կրծքավանդակի տպավորություն են թողնում։ Ահա այս էակների թևերի մոտ, ոտքերի տակ և գլխավերևում, իբրև կանոն փորագրված են երեք, հինգ կամ յոթ երկնային մարմիններ՝ մեջը ծեծած շրջանակներով։* «Շեյխի չինգիլում» և Գեղամա սարերում ամենուրեք շատ հաճախ են հանդիպում յոթ ոլորտային գոգավորություններից կազմված շրջաններ, որոնք, ինչպես ստորև կտեսնենք, առանձնահատուկ նշանակություն ունեին այդ տեղերի անասնապահ-երկրագործների համար։

ԵՐԿՆԱՅԻՆ ՄԱՐՄԻՆՆԵՐԻ ԵՐԿՐԱՉԱՓԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ, ԹՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՏՈՄԱՐԱՅԻՆ ՀԱՇԻՎ

Գեղամա լեռներում մեծ խումբ են կազմում լուսատուներ խորհրդանշող երկրաչափական պատկերները։ Դրանք հանդիպում են թե մեկուսի, թե զանազան կոմպոզիցիաներում (խաչեր, սվաստիկաներ, իրար մեջ ներգծված շրջանագծեր, կետշրջանագիծ, աստղաձև պատկերներ և այլն)։ (աղ. 64)։

Այդ նշանները բազմիցս հանդիպում են նաև վերը քննարկված կոմպոզիցիոն նկարներում, որսի տեսարաններում։ Դրանց գերազանց մեծամասնությունը տեղադրված է «Շեյխի չինգիլի» ժայռանկարներում, որոնք իրենց բնույթով ավելի հիշեցնում են նախնադարյան երկնադիտորդների կայան-գուշակարան, քան սովորական պատկերախումբ։ Քննարկվող նյութի տեսակետից մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում «Շեյխի չինգիլի» երկու լուսնապատկերները, որոնք փորագրված են առանձին քարերի վրա, մեկուսի, խոր ակոսներով և մեծ չափերով (աղ. 65, նկ. 1, 2)։

Աղ. 65, Նկ. 1—*Սրանցից առաջինը համեմատաբար փոքր է (մոտ 40 սմ), ունի ներքին շրջանակներ, մեծի վրա կա 28 երկարուկ ճառագայթ։ Արդ, եթե նկատի ունենանք, որ Հայաստանի տարածքից լուսինը ամսվա ընթացքում երևում է ընդամենը 28 օր, ապա ստիպված կլինենք ընդունել լուսնային ամսվա տևողության և «Շեյխի չինգիլի» լուսնապատկերների ճառագայթների քանակի լրիվ համապատասխանությունը։ Եթե ճառագայթների այդ քանակը բաժանենք լուսնապատկերի 2 հավասար շրջանակների վրա՝ կստանանք 2×14=28, այսինքն՝ նորալուսնից մինչև կիսալուսին և կիսալուսնից մինչև լիալուսին ընկած ժամանակաշրջանը։ Այս երկու կիսամսյակներն էլ երկուսի բաժանելով, կստանանք նվիրական 7 թիվը։*

Այստեղ մենք գործ ունենք չորս շաբաթներից բաղկացած լուսնային ամսվա հաշվումների հետ։ Ինչպես ճիշտ նկատել են մասնագետները, մեր նախնիներն էլ հին բաբելացիների և հրեաների նման լեռնային բարձունքների վրա, դաշտավայրերի բարձրադիր կետերում հատուկ հերթապահներ են ունեցել, որոնք հսկել և ազդարարել են նորալուսնի երևալը։

Աղ. 65, Նկ. 2—*«Շեյխի չինգիլի» երկրորդ լուսնապատկերը զգալի չափով տարբերվում է վերը նկարագրածից։ Այն ունի ավելի խոշոր չափեր (80 սմ), ձվածիր գծագրություն, արտաքին շրջանակի վրա՝ ճառագայթների կրկնվող 28 թիվը, որոնցից մեկը մեծ է ու նորալուսնի նման։ Այս մեծ մահիկով, ըստ երևույթին, նշվում էր ամսվա սկիզբը, և պատկերը տարբերակվում էր արևի սովորական սկավառակից։ Լուսնի՝ վերը նկարագրած առաջին սկավառակի միջին օղակի վրա պատկերված են ձվածիր դասավորված 18 ճառագայթներ և, այսպիսով, երկրորդ պատկերի մեջ լուսնամասի 28 օրերից բացի, ավելացվում է ևս 18-ը, և ճառագայթների ընդհանուր թիվը հասնում է 46-ի։ Սրա կրկնապատիկը գարնանային օրահավասարից մինչև ամառային արևադարձն ընկնող օրերի քանակից պակաս է միայն մեկով (92 օր՝ 93-ի փոխարեն), իսկ ութապատիկը արևադարձային տարվա տևողությունից ավելի է ընդամենը 2,5 օրով (368)։ Այս պատկերների հիման վրա կարելի է ենթադրել, որ «Շեյխի չինգիլը»՝ Գեղամա լեռների ամենաբարձրադիր վայրերից մեկը (ծովի մակերևույթից 3500 մ բարձրության վրա) եղել է նախնադարյան խաշնարածների տաճար-աստղադիտարան, որտեղից հսկել են լուսատուներին, հաշվել օրերի ու ամիսների քանակը և լուսատուների շարժումներով գուշակություններ արել։ Եթե ճիշտ է այս ենթադրությունը, ապա նման տաճար-աստղադիտարաններ մենք պետք է ունենանք նաև Հայաստանի այլ բարձրադիր վայրերում, պետք է ունենանք նաև երկնային մարմինների համանըման պատկերներ, որոնց քանակական հարաբերությունները հիմնված լինեն վերը բերված 7—14—28 թվերի հաշիվների կամ սրանց համապատասխան արևադարձային տարվա օրերի քանակի վրա։*

Այդ տեսակետից հսկայական նշանակություն ունի Սև սարի (Վարդենիսի լեռներ) վերը հիշատակած ժայռապատկերների խումբը[2]*, որը աշխարհի եզակի հուշարձաններից է թե՛ իր ձևով և թե՛ իր բովանդակությամբ։ Սև սարի տոմարական կոթողները շարունակում և զարգացնում են «Շեյխի չինգիլի» «աստղագետների» հաշիվները։ Դրանցից ամենահետաքրքիրները երեքն են։*

Աղ. 66, Նկ. 1—*Առաջինը փորագրված է որձաքարի հարթ մակերեսի վրա խոշոր նշաններով և զբաղեցնում է մոտ 120 քառ. սմ տարածություն։ Պատկերված մարմինների մեջ մեծ քանակով աչքի են ընկնում կիսասֆերային գոգավորություններ մի քանի խմբեր, որոնց պայմանականորեն կարելի է աստղախմբեր անվանել։ Սրանց երկու խմբերը կազմված են յոթական միավորից, երրորդ խումբը՝ եռաշար դասավորված 38 միավորից, չորրորդի կիսասֆերային մարմինները փորագըրված են առանձին-առանձին։ Քարի վրա կա ընդամենը 56 միավոր։ Բացի սրանցից կան նաև չորս այլ պատկերներ, որոնցից երկուսը կեռ ակոսներ են, մեկը՝ հիդրայի խոշոր մարմին և վերջինը՝ մարդակերպ սխեմատիկ ստվերանկար։ Այստեղ հեշտ է նկատել, որ աստղախմբի 56 միավորի մեջ օրինաչափորեն կրկնվում է «Շեյխի չինգիլից» ծանոթ 7, 14, 28 թվերը և հավելվում է դարձյալ 28։ Այս թվի մեջ մտնում են 8 նորալուսին կամ չորս կիսալուսին և կամ 2 լիալուսին, այսինքն՝ լուսնային երկու ամսվա օրերի քանակ։ Պարզ նկատվում է նաև զույգ թվերի բազմապատկման-բարդման միտում, որը թվաբանորեն արտահայտում է երկնային մարմինների կրկնվող պտույտը և լուսնի փուլերի միապաղաղ կրկնությունները ժամանակի որոշակի միավորների մեջ։ Այս հանգամանքը հնարավորություն է տալիս նշված 28 թիվը բազմապատկելու 12-ով, որը նույնպես ի սկզբանե անտի գործածվող սրբազան թիվ է և 12 շրջանակների ձևով հանդիպում է Հայաստանի բոլոր ժայռանկարներում։ Այս թվերի բազմապատկումից ստացվում է 336, որ հավասար է 12 լուսնային ամիսների տևողությանը։ Տարին բոլորելու համար*

---

[2] *Սև սարի այս հուշարձանները հրատարակված են՝ «Գեղամա լեռների ժայռապատկերները», պրակ I, առանց մեկնաբանությունների։ Այստեղ բերվում են և մեկնաբանվում այդ պատկերները։*

մնում էր ավելացնել լուսնային 13-րդ ամիսը (28 օրով) և կստացվեր 364 օր, որը մոտավորապես հավասար է արեգակնային տարվա տևողությանը։ Մյուս կողմից, եթե ժայռանկարի բոլոր 60 պատկերները բազմապատկենք 6-ով, կստանանք 360, որը դարձյալ մոտ է արեգակնային տարվա տևողությանը։

Աղ. 66, նկ. 2—*Սև սարի երկրորդ հուշարձանը պարունակում է երկնային մարմինների այնպիսի քանակ, որն արտահայտում է արևադարձային ամսվա հաշվարկը, ունի առաջինի նմանությունը, նույնպես կազմված է կիսասֆերային մարմիններից, որոնք, սակայն, տարբերվում են դասավորությամբ և քանակով։ Դրանք զետեղված են երկու մեծ ձվածիրների մեջ՝ երեք շարքով և 31-ական միավորով (ընդամենը 62)։ Ձվածիրներից դուրս առկա են 3 այծանկարներ, մեկը կիսալուսնի, մյուսը պարույրիկի, երրորդը՝ մարդակերպ լակի պատկերներով (ընդամենը 6 միավոր)։ Դժվար չէ նկատել, որ 31 թիվը մոտ է արևադարձային տարվա 1 ամսվա օրերի քանակին, որ երկու ձվածիրների մեջ տեղադրված 62 միավորներն արտահայտում են երկու ամսվա օրերի հաշիվը։ Եթե այս գումարը (62) բազմապատկենք ձվածիրներից դուրս զետեղված 6 մարմինների թվով, ապա կստանանք 372, որ լուսնային 13 ամսվա գումարից մեծ է 8-ով, իսկ արեգակնային տարվա ժամանակակից հաշվից՝ 7-ով։*

Աղ. 65, նկ. 3—*Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ է ավելացնում այս բոլորին Սև սարի երկրորդ ամենամեծ հուշարձանը, որ փորագրված է 6 քառակուսի մետր մակերեսի վրա և նախնադարյան արվեստի ու տոմարի սքանչելի կոթող է։ Այն նման է աստղային քարտեզի, որի բազմազան մարմինները փորագրված են խոր ակոսներով ու փոսիկներով, շեշտված հստակ ու գեղեցիկ գծագրությամբ, շատ խոշոր չափերով։ Առանձին մարմինների տրամագծերը կազմում են 100, 40, 30 սմ։ «Քարտեզի» վրա հստակորեն զանազանվում են երկնային մարմինների չորս խումբ, որոնցից երեքը լցված են երկրաչափական պատկերներով, իսկ չորրորդը՝ երկրաչափական, մարդկային ու կենդանական պատկերներով։ Հուշարձանի ամենախոշոր յոթ մարմիններն արևի մետրանոց սկավառակի հետ մեկտեղ տեղադրված են քարտեզի կենտրոնում և թողնում են երկրից ամենամոտ տարածության վրա գտնվող, հասարակ աչքով տեսանելի խոշոր մոլորակների, արևի և լուսնի, այսինքն՝ արեգակնային համակարգի տպավորություն։ Կենտրոնական այս յոթ մարմիններից դուրս գտնվում են աստղային երկնքի ավելի հեռավոր, ավելի փոքր երևացող, արևից տարբեր հեռավորությունների վրա գտնվող աստղախմբեր կամ համաստեղություններ։ Դրանցից առաջինի մեջ կան 3 խաչ-աստղեր, խաչամիջուկ սկավառակ և «խոյ» նշանը (ընդամենը 5 մարմին)*[3]*, երկրորդի մեջ կա 14 մարմին՝ գալարամարմին օձ-կայծակներ, ձի, արև, լուսին, շանթաձիգ զույգ «եռկվորյակ» աստվածներ*[4]*։ Այստեղ պարզապես շեշտված են արևի տարեկան ճանապարհի վրա ընկնող 12 աստեղատներից երկուսը՝ «Խոյը» և «Երկվորյակները», որոնցով սկսվում և ավարտվում է արևի պըտույտի գարնանային ցիկլը։ Պատկերների վերջին խումբը անմիջապես կից է արևի սկավառակին և կազմված է կիսասֆերային աստղաբույլերից՝ երկու ձվածիրների մեջ առած 31-ական միավորներից, դրանցից ցած՝ 2 շարքի մեջ զետեղված 20 հավելյալ միավորներից, երկու կիսալուսնից և երկու խաչից՝ ընդամենը 86 մարմին։*

Այժմ վերանանք «երկնային քարտեզի» բոլոր ֆիգուրներից և ներկայացնենք դրանք թվական միավորների մեջ։ Նախ նշենք, որ այստեղ ավանդաբար հանդիպում են այլ կոթողների 5, 7, 13 և 14 թվերը, որոնք կապվում են լուսնային ամսվա և տարվա հաշվումների հետ։ Կան նաև արեգակ-

---

[3] «Խոյ» նշանը ձևավորվել է մ.թ.ա. III հազ., ամենուրեք պատկերվել է իբրև համաստեղության նշան, փորագրվել է, ուրեմն և մտածվել չորս համակենտրոն շրջանակներից բաղկացած արևապատկերների տակ, ինչպես նաև շուրջանակի դասավորված յոթ երկնային մարմինների հետ, ինչպես այդ տեսնում ենք տվյալ դեպքում նաև Սև սարի քննարկվող կոթողի վրա։ Մ.թ.ա. III հազ. գոյություն ունեին այս համաստեղությանը նվիրված տաճարներ, և գարնանային տոնական ծեսեր էին կատարվում։ Մ.թ. VII դ. մեծ աստղագետ Շիրակացին հիշում է, որ խոյը խորհրդանշում էր մարտ ամիսը, համարվում էր ոչ միայն հոտի գլխավորը, այլև պտղաբերողը (Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը, էջ 31—34, աղ. 8)։

[4] «Երկվորյակներ» պատկերող կոմպոզիցիան ներկայացնում է երկնաշխարհի կարևոր մի երևույթի առասպելական բացահայտումը։ Սրա ֆիգուրները խորհրդանշում են գարնանային շանթորոտի անհանգիստ օդերևույթը՝ արևի և կայծակի հզոր աստվածների երկնային ահեղ մարտը։

Վերանալով առասպելական նշված սյուժեի մեկնաբանումից, նկատենք, որ այս կոթողի կենտրոնում գտնվող շանթաձիգ աստվածները «երկվորյակները», հանդես են գալիս նույնանուն համաստեղության գլխավոր ֆունկցիայի մեջ, որն էր շանթ-որոտ-անձրևը՝ գարնանային երկրի պտղաբերումը։ Այս համաստեղությունն էլ կապվում է արևի պտույտի մայիսյան ընթացքի հետ։ Սա հաստատվում է նաև նրանով, որ «երկվորյակ» կոչված ֆիգուրները, ինչպես տեսանք, հանդես եկան նաև փոքր Պայտասարի ժայռանկարում՝ յոթ երկնային մարմինների հետ, իսկ այլուր բազմիցս հանդիպում են արևների կամ արևի ճանկախաչերի հետ։ Սրանք էլ «խոյի» նման ենթադրվում են միայն արեգակի «յոթ մոլորակների» կապակցության մեջ։ Ինչպես երևում է, Սև սարի աստղային քարտեզը կապ ուներ գարնան արեգակնային և երկրագործական ցիկլի հետ։

նային ամսվա, ուրեմն և տարվա հետ կապված 31 և 62 թվերը։ Այս բոլորին արդեն ծանոթ ենք նախորդ հուշարձաններից, սակայն այստեղ դրանք հանդես են գալիս միասնության մեջ, միահյուսելով, ըստ երևույթին, լուսնաարեգակնային տարվա կոմպլեքս հաշիվը կայուն թվերի մեջ։ Նշված թվերից բացի, այստեղ օրինաչափորեն հանդես են գալիս 94 և 82 թվերը, որոնք նույնպես արտահայտում են լուսնաարեգակնային տոմարի հարաբերությունները։ Տեսնենք, թե ի՞նչ են այդ թվերը և ինչպիսի՞ հարաբերության մեջ են իրար հետ։

Ինչպես ասվեց, արևի համակարգը ներկայացնող խմբի մեջ կան 7 և 13 միավորները։ Եթե 13 կիսասֆերային գոգավորությունները ընդունենք իբրև 13 լիալուսին՝ յուրաքանչյուրը 28 օր տևողությամբ, ապա կստանանք 364, եթե 13 թիվը բազմապատկենք 7-ով (արև-լուսին և հինգ մոլորակներ), ապա կստանանք տարվա քառորդի (մեկ եղանակի) օրերի միջին 91 թիվը, որը քառապատկելու դեպքում նույնպես կստանանք 364 կլոր թիվը, իսկ եթե նույն 13-ը բազմապատկենք «Երկվորյակ» համաստեղության մարմինների 14 թվով, ապա կստանանք 182, որը կես տարվա օրերի միջին թիվն է (364-ի կեսը)։ Այսպիսով, ստացվում են մեկ, երկու և չորս եղանակների օրերի միջին և կայուն թվերը, որոնցից ամենախոշորը՝ (364-ը) հավասար է 13 լուսնային ամսվա գումարին կամ արևադարձային մեկ տարվա օրերի քանակին (ժամանակակից հաշվից 1 օրով պակաս)։

Տեսնենք, թե ինչպես են արտահայտվում այդ թվերը վերը նկարագրած արևի սկավառակի և նրա տակ տեղադրված աստղախմբերի մեջ, որոնք պարզապես յուրօրինակ նախնադարյան տոմարական աղյուսակներ են։ Վերը նշեցինք, որ կոթողի կենտրոնում փորագրված արևի խոշոր սկավառակը կառուցված է լուսատուի մշտնջենական պըտույտը ցույց տվող կենտրոնական պարույրի և հետզհետե մեծացող երեք համակենտրոն շրջանակների գումարով։ Արտաքին շրջանակի վրա կան երեք ճառագայթներ, որոնք ցույց են տալիս հարավը, ներքին՝ երկրորդ շրջանակի վրա կան 16 կիսաշրջան բշտիկներ, երրորդ շրջանակի վրա՝ մի կողմից՝ 34, իսկ մյուս կողմից՝ 44 թեփուկ-ճառագայթներ։ Այսպիսով, ուսումնասիրվող արևի սկավառակն իր մեջ պարունակում է չորս շրջանագիծ և 94 բշտիկ-ճառագայթ։ Արդ, եթե արևագնդի միջուկը կազմող պարույրը ցույց է տալիս մարմնի շարժումը, ապա այդ նույն պարույրը մյուս երեք անընդհատ մեծացող շրջագծերի հետ կարող է ցուցանիշ լինել նաև նրա չորս գլխավոր դիրքերի, որոնք են՝ գարնանային և աշնանային գիշերահավասարի օրերը և ամառային ու ձմեռային արևադարձի օրերը։ Արանցով նախնադարյան մեր նախնին որոշում էր տարվա չորս եղանակները, որոնք անմիջականորեն կախված էին արևի դիրքից։ Պարզ երևում է, որ արևի սկավառակը պարունակում է երկու համադրելի թվեր՝ 4-ը և 94-ը։ Ակընհայտ է նաև, որ 94 բշտիկ-ճառագայթները տեղադրված են երկու շրջանագծերի միջև, այսինքն՝ արևի երկու դիրքերի՝ ենթադրենք գարնանային օրահավասարի (մարտի 21-ը) և ամառային արևադարձի (հունիսի 22-ը) միջև։ Նշանակում է. դրանով արտահայտվում է արևի տարեկան պտույտի քառորդը։ Լրիվ պտույտն ստանալու համար պետք է այս թիվը (94-ը) բազմապատկել 4-ով, կստացվի 376, որ մոտ է արեգակնային տարվա օրերի թվին։ Մյուս կողմից՝ եթե 94-ը բաժանենք 3-ի, կստանանք 31,3 կոտորակավոր թիվը, որը գրեթե համապատասխանում է գարնան կամ ամառվա արեգակնային ամսվա օրերի քանակին։ Ուրեմն, 94 թվի մեջ պարունակվում է 3 ամիս՝ մեկ եղանակ։ Հետևելով ժամանակակից մեր օրացույցին, կտեսնենք, որ գարնանային օրահավասարից (մարտի 21-ից) մինչև ամառային արևադարձ (հունիսի 22) տևում է ուղիղ 93 օր (3 ամիս՝ 31 օրով)։ Օրերի նույն քանակը բաժին է ընկնում ամառային արևադարձից (հունիսի 22) մինչև աշնանային օրահավասարը (սեպտեմբերի 23-ը)։ Մեկ կիսամյակը մեր նախնիների արևային օրացույցով կազմում էր 188 օր, իսկ ժամանակակից օրացույցով՝ 186 օր։ Վստահորեն կարելի է ասել, որ Սև սարի աղյուսակը պարունակում է մեկ կիսամյակի օրերի գրեթե անսխալ թիվը։

Խնդիրն այն է, որ զգալով 6 ամսում առաջացած երկու օրվա տարբերությունը, հին տոմարագետները արևի սկավառակի տակ տեղագրել են մեկ այլ աղյուսակ, որտեղ երկու ձվածիրների մեջ կիսասֆերային մարմինների թիվը հասնում է 62-ի և կիսամյակինը՝ 186-ի, որը լրիվին համապատասխանում է ժամանակակից օրացույցի գարնան և ամռան օրերի 186 թվին՝ վեց ամսվա տևողությանը։ Տարվա հաջորդ կեսը նույն սկզբունքով հաշվելու դեպքում կստացվեր 372 թիվը, որը 8-ով ավելի է լուսնային 13 ամսվա (364 օր) օրերի քանակից։ Այդ պատճառով այստեղ ընդունվել է երկակի սկզբունք. տարվա առաջին երեք քառորդների համար կիրառվել է արեգակնային տոմարի (94×3=282 օր գարնանային օրահավասարից մինչև ձմեռային արևադարձ), իսկ չորրորդ քառորդի համար՝ 82 օր, որոնց գումարը կազմում է 364։ Այլ դեպքում՝ արեգակնային տարվա 2 քառորդի (93×2) և լուսնային տարվա 2 քառորդի (82×2) գումարը կկազմի 350։ Լուսնային տարվա 13 ամիսների 364 գումարը ստանալու համար անհրա-

մնում է 350-ին ավելացնել 14 օր՝ լուսնային կես ամիս։

Այս աղյուսակով օրերի հաշվարկը կարելի է կատարել նաև այլ ձևով՝ 31×12=372, 82×4=328, 372—8=364, 328+8–336-ի, այսինքն՝ 12 լուսնային ամիսների օրերի թվին։ Եթե 336-ին ավելացնենք ևս 28 օր՝ մեկ լուսնային ամիս, ապա կստանանք 12 արեգակնային և 13 լուսնային ամիսների թիվը՝ 364 օր։

Բերված բոլոր թվերի իմաստն այն է, որ նրանցով արտահայտվում են օրինաչափ փոփոխություններ, որոնց բազմազան կոմբինացիաները լիովին արտահայտում են լուսատուների տարածության ու ժամանակի մեջ կատարվող շարժման տարբերությունները՝ տարվա ընթացքում արեգակի, լուսնի, համաստեղությունների դիրքերի պարբերական վերականգնումը, նրանց մեջ ընկնող ավելի փոքր միավորների՝ օրերի, ամիսների, եղանակների միալար կրկնումը և օրինաչափ վերականգնումը։

Ի մի բերելով «Շեյխի չինգիլի» և Սև սարի հուշարձաններում պատկերված երկնային մարմինների թվերը, նրանց ֆունկցիոնալ նշանակությունը և զուտ թվաբանական հարաբերակցությունը, ավելի ևս կհամոզվենք, որ նախնադարյան Հայաստանում մ.թ.ա. II հազ. վերջերին և I հազ. սկզբներին տոմարական հաշվումները բարձրացված էին աննախադեպ մակարդակի։

Քննարկված բոլոր հուշարձաններում հանդիպող հիմնային թվերը և նրանց ֆունկցիոնալ նշանակությունները հետևյալներն են. 1) 2՝ լուսնի սկավառակի երկու օղակ, կիսալուսին, լիալուսին, լուսնամսի 2 կես, 2) 4՝ արևի սկավառակի 4 օղակներ, արևի 4 դիրքեր, տարվա 4 եղանակներ, 3) 6՝ լուսնային կամ արեգակնային կրկնակի ամիսների թիվը, 4) 7՝ նորալուսնի օրերի թիվը, արև-լուսին և աչքով տեսանելի 5 մոլորակների թիվը, 5) 13՝ 13 լիալուսինների, լուսնային տարվա տևողությունը, 6) 14՝ լուսնային կես ամսվա՝ կիսալուսնի օրերի քանակը, 7) 28՝ լուսնային ամսվա օրերի թիվը, 9) 56՝ լուսնային զույգ ամսվա օրերի թիվը, 10) 62՝ արեգակնային զույգ ամսվա օրերի թիվը, 11) 82՝ արեգակնային զույգ ամսվա և լրացուցիչ 20 օրերի թիվը, 12) 93—94՝ արեգակնային 3 ամսվա օրերի թիվը։

Այժմ դիտենք այդ թվերի հարաբերությունը գումարման, բազմապատկման կամ բաժանման դեպքում՝ 2×7=14=28 : 2, 2×28=56՝ կիսալուսնի, լուսնային ամսվա և 2 ամսվա օրերի քանակը։

2×31=62՝ արևային երկու ամսվա օրերի քանակը, 7×13=91՝ քառորդ տարվա միջին թիվը, 3×31=93՝ գարնան եղանակի երեք ամսվա տևողությունը, 14×13=182՝ կես տարվա օրերի միջին թիվը, 2×93–186՝ գարնան և աշնան կիսամյակի տևողությունը ըստ արեգակնային օրացույցի, 4×94–376՝ արեգակնային տարվա թիվը, 4×93=372՝ արեգակնային տարվա թիվը, 4×82=328՝ լուսնային տարվա 11,5 ամիսները, 6×56=336՝ 12 լուսնային ամսվա օրերի քանակը, 13×14=182՝ լուսնային 13 կիսամյակների կամ արեգակնային կես տարվա թիվը։ Արդ, եթե լուսնային 13 կիսամյակների թիվը բազմապատկենք (11×13), եթե լուսնային 12 ամիսներին գումարենք ևս մեկը (336+28) կամ լուսնային զույգ ամիսները բազմապատկենք 6-ով (56×6), կամ արեգակնային տարվա 376 օրից հանենք 12, կամ արեգակնային տարվա 372 թվից հանենք 8, բոլոր դեպքերում կստանանք 364։ Սա արեգակնային տարվա 12 ամիսների և լուսնային տարվա 12 ամիսների կայուն թիվն է, որը կստանանք նաև Սև սարի մեծ տոմարի կոմպլեքս հաշվումներից։ Այդ պատճառով էլ տարվա օրերի նույն գումարը կարող ենք ստանալ նրա երկու կեսերի համար՝ օգտագործելով և՛ արեգակնային, և՛ լուսնային հաշվումները։ Այսպես, 3×94=282, 1×82=82, 282+82=364-ի, կամ եթե 31×12=372 և 82×4=328, ապա 372—8=364, 328+8=336+28 նույնպես կլինի 364։ Եթե ստացված բոլոր մեծ թվերը (374, 372, 364, 356, 336) գումարենք և բաժանենք 5-ի, ապա կստանանք 364 միջին թիվը։ Եթե արեգակնային և լուսնային տարիների օրերի քանակը 374, 372, 364, 356, 336 բաժանենք 12 ամիսների վրա, համապատասխանաբար կստանանք ամիսների միջին տևողությունները՝ 31,1, 31, 30,4, 29,6 և 28։ Հասկանալի է, որ առաջին երկու թվերն արտահայտում են մոտավորապես արեգակնային ամսվա օրերի քանակը, իսկ վերջին երեք թվերը՝ լուսնային ամսվա։ Եթե հանենք սրանց միջին թվաբանականը, կստանանք ամսվա 30,6 օր միջին տևողությունը, որը բազմապատկելով 12-ով, կստանանք 360,72՝ տարվա օրերի միջին թիվը։ Այս դեպքում պետք է ավելացնել հայտնի 5 թիվը, որը առկա է Սև սարի «տոմարագրքի» «Խոյ» համաստեղության մեջ և դարձյալ կունենանք ժամանակակից օրացույցի 365 օրը։

Ունենալով այսպիսի կատարյալ տոմար և կարողանալով որոշել ամառային արևադարձի կեսօրվա ստույգ ժամը՝ արևի ամենակարճ ստվերի օգնությամբ, մեր հին տոմարագետները կարող էին ճշգրիտ հաշվումների միջոցով կարգավորել երկրագործական-անասնապահական տոների ու ծեսերի հերթականությունը և, որ գլխավորն է, կանխապես հաշվել եղանակները, ամիսներն ու օրերը, որոնք կենսական նշանակություն ունեին

տեխնիկապես չզինված մարդու կացութաձևում։ Եթե այսօր մեր ունեցած նյութերը քիչ են նախնադարյան «աստղագետ-տոմարագետների» իմացությունները ստույգ պարզելու համար, ապա մենք իրավունք չունենք մեղադրելու նրանց տգիտության մեջ։ Հայտնի է, որ հարևան Միջագետքում և Եգիպտոսում արդեն մ.թ.ա. III հազ. օգտվում էին ոչ միայն օրացույցից, այլև ավազի ու ջրի ժամացույցներից[5], իսկ Հայաստանի մ.թ.ա. II—I հազ. լուսնաարեգակնային ներկա օրացույցն անկասկած առաջադեմ երևույթ է Եգիպտոսի ու Բաբելոնի աստղային օրացույցների համեմատությամբ և ապրիորի ենթադրել է տալիս ավելի հին աստղային տոմարի և օրացույցի առկայությունը գոնե մ.թ.ա. III հազ. սկսած։ Չէ՞ որ Մեծամորի դիտարանների կիսորդը համընկնում է մ.թ.ա. III հազ. կեսերին վաղ առավոտյան ծագող Սիրիուս պայծառ աստղի ուղղությանը, և այդ ժխտել հնարավոր չէ[6]։ Մեր ձեռքի տակ եղած բոլոր նյութերը հաստատում են, որ մեր հեռավոր նախնին գործնականորեն լավ գիտեր երկնային մարմինների շարժման մի շարք օրինաչափություններ, գիտեր նրանց արտացոլումը զուտ երկրային բնական երևույթների փոփոխության մեջ։ Այս օրինաչափությունների ճանաչումն ու օգտագործումը նրա առաջընթացի հիմնական պայմաններից մեկն էր մանավանդ երկրագործության, անասնապահության, որսի և արհեստների մեջ։ Երկրագործական ճիշտ տոմարի և ծրացույցի առկայությամբ միայն կարելի է բացատրել նախնադարյան տնտեսության թռիչքաձև զարգացումը բրոնզի դարաշրջանում, երբ Եփրատի, Տիգրիսի, Արաքսի և Հայկական լեռնաշխարհի բազմաթիվ այլ գետերի հովիտները լցվեցին հին երկրագործների անթիվ բնակավայրերով, նրանց կից ջրովի ցանքատարածություններով, որոնց պրիմիտիվ ոռոգումն անգամ պահանջում էր ստույգ գիտենալ գետային ցանցի ռեժիմը, իսկ ցանքսն ու բերքահավաքը պահանջում էին կանխապես իմանալ ոչ թե ամիսները, այլ հողի փխրեցման, վարի, ցանքսի մշակման, ոռոգման և բերքահավաքի օրերը։ Իզուր չէ, որ Հայկական տոմարի ամսանունների մեծ մասը կապված է երկրագործական աշխատանքների հետ։

Բրոնզի դարաշրջանում վճռական թռիչք է կգացվում նաև անասնապահության մեջ, որ բացատրվում է նրա կիսաքոչվորական ձևի կիրառմամբ։ Դրա համար դարձյալ անհրաժեշտ էր իմանալ տոմարը և ունենալ գիշերվա պահին աստղերով կողմնորոշվելու ունակություն։ Մինչև հիմա էլ խաշնարածներն իրենց անասունը սարն են քշում գիշերով և շատ լավ կողմնորոշվում են տեղանքում։ Բրոնզի դարաշրջանի պատմական ընդհանուր առաջընթացը նախապատրաստեց Ուրարտական պետության առաջացումը, որն առանձնապես աչքի ընկավ թվաբանության, տոմարի, երկրաչափության զարգացման հետ կապված այնպիսի խոշոր գործերով, ինչպիսիք էին հզոր ջրանցքների բացումը, աշխարհում առաջին նշանակալից ակվեդուկի կառուցումը, քաղաքաշինությունը, հանքաշինությունը, հանքագործությունը, զորքերի տեղաշարժերը, մեծածախ առևտուրը և այլն։ Ուրարտական տոմարական հաշվումների վերաբերյալ վավերական նյութեր առայժմ հայտնի չեն։ Սակայն մենք գիտենք, որ ուրարտացիները հաշվում էին 10 000, 100 000 և ավելի մեծ թվերով, ունեին երկարության, կշռի, ծավալի, մակերեսի, դրամական համարժեքի միավորներ. Նրանք ժամանակը հաշվում էին ըստ հաջորդաբար իշխող թագավորների գահակալության տարիների, որոնք համընկնում էին ասորեստանյան էպոնիմների աստղաբաշխական եղանակով ստացված բավական ստույգ թվերին։

Նախնադարյան լուսնաարեգակնային տոմարի հայտնաբերումը առաջադրում է ուսումնասիրության մի շարք նոր խնդիրներ, որոնք երկար ժամանակ և լուրջ ջանքեր են պահանջում։

---

[5] **И. Н. Веселовский**, Египетские деканы, Историко-астрономические исследования, вып. X, М., 1969, стр. 58.

[6] **Է. Վ. Խանզադյան, Կ. Հ. Մկրտչյան, Է. Ս. Պարսամյան**, *Մեծամոր, Երևան, 1973, էջ 148—149*։

Գ Լ Ո Ւ Խ Վ Ե Ց Ե Ր Ո Ր Դ

ԿՐՈՆԱԳԱՂԱՓԱՐԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱՑՈՒՄՆԵՐ, ՆԱԽՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՌԱՍՊԵԼՆԵՐԻ ՆՇԽԱՐՆԵՐ

Քննարկված ժայռապատկերների որսորդական տեսարանները միաժամանակ ցույց են տալիս, թե որքան վտանգավոր ու դժվարին էր մարդու պայքարը գազաններին «սանձելու», ալպյան արոտավայրերը յուրացնելու, խաշնարածությունը զարգացնելու հազարամյա պրոցեսում, նախնադարյան տեխնիկայի և մարդու մտավոր զարգացման ցածր մակարդակի պայմաններում։ Չկարողանալով ըմբռնել ու բացատրել բնության երևույթները, իսկ շատ հաճախ նաև ընդդիմանալ ու հաղթահարել դրանք, նեոլիթ-երկաթեդարյան Հայաստանի բնակիչներն այդ երևույթները վերագրել են գերբնական ուժերի գոյությանն ու ներգործությանը։

Բնության ուժերի և երևույթների ոգեղինացումըն ու աստվածացումը արտացոլվել են Գեղամա, Սյունյաց, Արագածի լեռների ժայռանկարների ամենատարբեր տեսարաններում։ Որսորդական, անասնապահական, երկրագործական աստվածներն այստեղ ներկայացված են խոշոր, զորեղ կեցվածքով, մասամբ արտասովոր պատկերներով։ Նրանք հանդիպում են անշարժ դիրքում կամ գործողության մեջ, երկնային նշանների կամ կցորդ կենդանիների հետ միասին, վերջույթների կամ մարմնի տարբեր մասերի խոշոր ճառագայթաձև հավելումներով։

ՈՐՍՈՐԴՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՆԱՍՆԱՊԱՀՈՒԹՅԱՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ

Որսի տեսարաններում հաճախ է ներկայացված որսի աստվածությունը՝ սկսած ուշ նեոլիթ-էնեոլիթյան ժամանակների ժայռապատկերներից մինչև վաղ երկաթի գարաշրջանի նկարները։ Դրանց առաջին, փոքրիկ, բայց շատ ցայտուն խումբը վերաբերում է մ.թ.ա. V—IV հազ.։ Դիտենք այդ պատկերները ժամանակագրական կարգով։

Աղ. 67, Եկ. 1 *(Մեծ Պայտասար)—Կոմպոզիցիան ընդգծում է որսորդական հավատալիքների կապը գերբնական ուժերի և տիեզերական պատկերացումների հետ։ Որսորդության աստծո մեծ պատկերը տեղադրված է կոմպոզիցիայի կենտրոնում։ Նրա լայն բացված ոտքերի միջև երևում է արական երկճյուղ նշանը։ Իրանի երկար ձողը հատված է հորիզոնական զուգահեռ կողագծերով, հզոր թևերն արմունկներից ուղղված են վեր, վիզը երկար է, գլուխը՝ կլոր, վզի երկու կողմերից մեծ ու փոքր երկուական շրջանակ-երկնանշաններ կան։ Աստծո կերպարը շրջափակված է խուճապահար ճողոպրող ցլի, ոճավորված անշարժ այծի և որսորդի պատկերներով։ Ինչպես արդեն նշվել է, կոմպոզիցիան ուշ շրջանի հավելումներ ունի։*

Աղ. 67, Եկ. 2 *(Մեծ Պայտասար, մ.թ.ա. IV հազ. վերջ)—Որսի զույգ աստվածները տեղադրված են կոմպոզիցիայի կենտրոնում, ներքևից ու վերևից նրանց արանքում պատկերված է ճանկախաչ-արևանշանը։ Պատկերներն անզեն են, հզոր մարմիններով, բացված ոտքերով, ընդգծված արական նշանով ու թաթերով, կրծքավանդակն առանձնացված է իրանի ձողից և ընդլայնված, վզերը՝ երկար, գլուխները՝ կլոր։ Նրանց պատկերներն, առհասարակ, շեշտված ուժ են մարմնավորում։ Նրանցից մեկի մատները նման են եռաժանու։ Աստվածները պատկերված են երեք խոշոր այծերի միջավայրում։ Ներքևի որսորդ-աստվածը աջ ոտքով պահել է առջևի ոտքերը պարանով կապված այծերից մեկին, իսկ ձախ ձեռքով բռնել մյուսի խոշոր եղջյուրից, որի պատկերն ընդհանրապես չի երևում։ Ժայռապատկերներում հանդիպում են նման աստվածների նաև միայնակ պատկերներ, դարձյալ ճանկախաչ-արևանշանի ուղեկցությամբ, մերկանդամ, սակայն եռանիստ գլխանոցով, ձախ ձեռքում աղեղ բռնած, ուսերի վրա մահիկաձև ելուստներով, իսկ վերևում՝ դարձյալ նետ ու աղեղի նկար։*

Աղ. 68, Եկ. 1—*Աստվածային այս կերպարները երբեմն ներկայացվում են պարաններով զինված։ Պատկերված է մարդակերպ մի հզոր էակ, լարված մկաններով։ Նա մեծ թաթերով ամուր հենված է գետնին, ոտքերը իրարից հեռու դրված, կիսածալ ծնկներով, առնանդամը շեշտված, մեջքի վրա երկու զույգ հորիզոնական «կողոսկրեր»՝ ներքևից վերև լայնացող կրծքամասով, վիզը երկար, գլուխը կլոր, ուժեղ թևերը գլխի բարձրությամբ պահած։ Նա զույգ ձեռքին ունի արձակված պարաններ։ Պարանօղի ծայրին՝ օղի մեջ պոչից կապած մի այծ է թփրտում։ Պատկերի աջ մասում ուղղաձիգ մի մահակ է ցցված։*

Նկարագրված ժայռանկարներին հետևում է մ.թ.ա. III հազ. հուշարձանների մի այլ խումբ, որն առանձնահատուկ արժեք է ներկայացնում թե կոմպոզիցիաների բազմազանությամբ ու հսկա չափերով, թե գաղափարական բովանդակությամբ, թե թվագրման համար ընձեռած հնարավորություններով։ Այս պատկերների մեծ մասը գտնվում է Փոքր Պայտասարի հարավ-արևելյան մասում հայտնաբերված մ.թ.ա. III հազ. ամենանշանավոր պատկերախմբերից մեկում։

Աղ. 68, Եկ. 2—*ի տակ բերվում է սրանցից առաջինը, որ փորագրված է հարթ մակերեսով մի հսկա վեմի վրա, կազմված բազմաթիվ անզեն մարդկանց, այծերի, ցլի, եղջերուի, շների պատկերներից և «այծ-կայծակ-փայլակ», «արև» կամ «լուսին», «խաչ», «աստղանշան», «համասփյուռ», «աշխարհ» և անընթեռնելի մի քանի այլ նշանագրերից։ Հնարավոր է, որ երկնային բազում նշանագրերը մատնանշում են կոմպոզիցիայի ծիսակրոնական բնույթը։ Հնարավոր է նաև, որ ժայռանկարն ամբողջությամբ ներկայացնում է որսորդ-նախնիների, որոնցից ոմանք այծեր են որսում անզեն ձեռքերով, մյուսները՝ շների կամ պարանի օգնությամբ։ «Կտավի» ստորին մասում պատկերված է զույգ վերջավորությունները կապոտած մի արու այծ։ Հինգ այծի փոխարեն ներկայացված են ներճկված կողերով քառանկյունի երկրաչափական պատկերներ, որոնք փոխարինում են կից գագաթներով երկեռանկյունի այծանշաններին։ Կասկած չկա, որ դրանք մ.թ.ա. III հազ. շատ բնորոշ այծանշան սիմվոլներ են, քանի որ մի շարք այլ ժայռանկարներում այդպիսիք օժտված են եղջյուրների, գլխի, պոչի բնորոշ գծապրուկներով*[1]*։ Նկարագրվող ժայռանկարում այդ նշանները զետեղված են այծերի միջավայրում, նրանց ոտքերի տակ կամ մեջքավերևում (որտեղ սովորաբար պատկերվում են ուլիկները), և որսորդները նրանց որսում են անզեն ձեռքերով, պարանի կամ շան օգնությամբ։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնում կա մարդակերպ մի պատկեր, արմունկներից ծալած ձեռքերն ու ոտքերը վեր մեկնած։ Սա զբաղված չէ որսով, սակայն իր կենտրոնական դիրքով և մարմնի հմայական—հանդիսավոր կեցվածքով հիշեցնում է որսի կամ կենդանիների աստվածության կերպար։ Այդպիսիք Գեղամա լեռների ժայռապատկերներում ներկայացված են բազմաթիվ ու բազմաձև կերպարներով և ավելի հստակ ու որոշակի հատկանիշներով։*

Եթե նկարագրված ժայռանկարում այդ էակի աստվածություն լինելու հատկանիշն այնքան էլ ընդգծված չէ, ապա հաջորդ մեծ կոմպոզիցիայում այդ հանգամանքը բացահայտվում է լիովին։ Աղ. 69 որսի կամ կենդանիների աստծո պատկերը եռակի, քառակի անգամ մեծ է իր շուրջը գտնվող պատկերներից։ Այն ունի հանդիսավոր, ծիսահմայական անշարժ կեցվածք, ինչպես հնագույն մշակույթներում ներկայացվում են սովորաբար մարդակերպ կուռքերն ու աստվածությունները։ Նրա իրանը երկար է ու ճկուն, տեղ-տեղ հատվում է շրջանապատկերներով, ոտքերը կարճ են, ծնկները ճկված, դարձյալ ճկված երկար առնանդամով։ Երկար թևերը արմունկներից ծալված են, բազուկները վեր պարզած։ Նա աջ ձեռքով բռնել է փոքրիկ այծի եղջյուրից, որը պատկերված է գլխիվայր։ Հավանաբար, այդ այծը աստվածության կենդանական զուգորդն է, ինչպես հին արևելյան աստվածների կենդանակերպ կրկնակները։ Մարդու տեսք ունեցող աստծո պատկերի գլխավերևում առկա են երեք այլ այծեր, որոնցից երկուսը ներկայացված են երկրաչափական քառանկյան ձևով։ Գերագույն այդ էակը երկու կողմից շրջապատված է, ըստ երևույթին, երկրպագող անզեն մարդկանց թևատարած փոքրիկ պատկերներով։ Նրա ձախ ոտքի մոտ փորագրված է մի չորքոտանի, որն իր ոլորապտույտ եղջյուրներով հիշեցնում է խոյի։ Այս կենդանին իր աստծո նման երկնային ծագում ունի, նրան ուղեկցում է խաչամիջուկ արևի ճառագայթավոր սկավառակը և մի ավելի փոքր օղակ, որը լուսնի երկրաչափական խորհրդանիշը կարող է լինել։ Հնարավոր է, որ այս կենդանին ներկայացնում է գարնանային «խոյ» համաստեղությունը՝ արևի, լուսնի, կենդանիների և որսի աստվածության հետ միասին։ Այստեղ հարկ է նշել այն հանգամանքը, որ կենդանիների ու որսի աստվածությունները հին մտայնության ու արվեստի մեջ իբրև կանոն ներկայացվում են կենդանիների ու երկնային լուսատուների միջավայրում։ Այդպես էր հին աշխարհի երկրներում։ Նախնադարյան որսորդները օգնություն էին հայցում

[1] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, *Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը*, Երևան, 1973, աղ. V, սյուն. I։

իրենց աստվածներից, որսից առաջ և որսի պահին։ Գերագույն այդ էակներին հաճախ կենդանիներ էին զոհաբերում։ Զոհաբերությունները կատարվում էին այն ժայռանկարների մոտ, որոնց վրա փորագրված էին աստվածները։ Քննարկվող ժայռանկարների կոմպոզիցիոն ընթացքը ցույց է տալիս, որ այդ աստվածությունը հաջողություն է բերում որսկաններին։ Նրա շքեղ կերպարից ներքև պատկերված է մի հսկա արու եղջերու՝ երկար ոտքերով, սլացիկ իրանով, երկար մռութով ու փարթամ եղջյուրներով։ Կենդանու ոտքերի տակ փորագրված վիթխարահասակ որսորդը բռնել է նրա զույգ ոտքերից, իսկ մեջքին պատկերված են մի մարդուկ և ինչ-որ չորքոտանի։ Ներքևում պատկերված են ճողոպրող այծ և նրան ցածից հետապնդող որսկանի սխեմատիկ մի պատկեր, որը պարան է նետում այծի ոտքին։ Ավելի ցածում պատկերված են ճողոպրող մի վայրի ցուլ և անզեն մի մարդուկ, որը բռնել է կենդանու պոչից։ Կոմպոզիցիայի ստորին մասում կան երկու եղջերուների, թռչունի, շան պատկերներ և մի քանի անհասկանալի՝ ուղիղ, կոր և ճկված գծեր։

Աղ. 70, Եկ. 1—*Հաջորդ ժայռանկարում որսի աստծո ուրվանկարը նույնպես գտնվում է պատկերի վերին մասում. այն անշարժ վիճակում է, պպզած դիրքով, կախ թևերով, երկար, ճկուն իրանով և ընդգծված արական նշանով։ Նրա ուսերին կան երկնային երկու նշաններ՝ լուսնամահիկ և պարույր, որոնք հնում ընկալվում էին իբրև լուսնի, արևի ու հավերժության խորհրդանշան։ Այստեղ էլ, նախորդ պատկերի նման, աստվածությունը հանդես է գալիս երկնային իր ուղեկիցների հետ միասին, իբրև գերբնական էակ։ Սրա ողորմածությամբ չորս անզեն որսկաններ հաջողությամբ կատարում են իրենց գործը։ Նրանցից յուրաքանչյուրը պատկերված է որևէ կենդանու մոտ՝ որսի պահին։ Կոմպոզիցիան թեպետ լիովին անընթեռնելի չէ, սակայն ոճական առանձնահատկություններով վերաբերում է, անկասկած, մ.թ.ա. III հազ.։*

Աղ. 70, Եկ. 2—*Մ.թ.ա. III հազ. ծիսահմայական լավագույն պատկերներից է, որտեղ դարձյալ առաջին պլանում, խոր լայնակոս փորագրությամբ ներկայացված է գերբնական մի էակ, հավանաբար աստվածություն՝ կենդանիների ու որսկանների միջավայրում։ Նրա կեցվածքը ստատիկ է, հանդիսավոր, ոտքերն ու թևերը կամարաձև վեր ծալած, ուսերին՝ ճառագայթավոր ելուստներ, գլխավերևում՝ շրջանակներով պսակ, գոտկատեղում՝ ինչ-որ ելուստ, իրանի երկու կողմից՝ հասա գծեր։ Ձախից և ներքևից նրան ուղեկցում են երկու զույգ շքեղ զգեստավորված, մարդակերպ պատկերներ, որոնց գլխամասում (բացառությամբ մեկի) փորագրված են երկնային լուսատուների երկուական, երեքական կամ չորսական նշաններ։ Սրանք կրկնակի փոքր են կենտրոնական պատկերից, բայց իրենց երկնային հատկանիշներով, ըստ երևույթին, ծագումնաբանորեն առնչվում են նրան։ Հորինվածքի երկու կողմերում պատկերված են երկու այծ, որոնք կարող են լինել նշված աստվածությունների կենդանական կցորդներ, կամ էլ պարզապես զոհաբերության կենդանիներ, որպիսիք հաճախ են հանդիպում Հայաստանի ուրարտական գլիպտիկայի հուշարձաններում։*

Աղ. 71, Եկ. 1—*Գերբնական երկու-երեք էակների պատկերներ են փորագրված նաև հաջորդ ժայռանկարում, որոնց ինչ լինելը որոշակիորեն չի բացահայտվում։ Կարելի է սոսկ ենթադրել, որ դրանք էլ կապ ունեն կենդանիների հետ, քանի որ ժայռանկարի վերին անկյունում առկա է մի չորքոտանի։ Կերպարներից միայն մեկն է պարզորոշ զանազանվում։ Դա ստատիկ, հանդիսավոր կեցվածքով կանգուն մարդակերպ մի էակ է՝ խիստ զգեստավորված, եղջերավոր դիմակով և գլխարկի ուռուցիկ ելուստով։ Նրա ուսերը նույնպես ելուստավոր են, ոտքերը ճկված, ընդգծված արական նշանով, կախ թևերն արմունկներից վեր ծալված։ Երկրորդ խոշոր մարդակերպ էակը կից է առաջինին, պատկերված՝ պպզած վիճակում, արական նշանով, որովայնի շրջանագծով, ձողաձև իրանով ու խաչաձև տարածած թևերով։ Երրորդ էակի պատկերն ավելի փոքր է, հակիրճ։ Հուշարձանի ժամանակագրությունը պարզելու հնարավորություն չկա. հավանական է, որ այն վերաբերում է ուշ բրոնզի կամ վաղ երկաթի դարաշրջանին։*

Աղ. 71, Եկ. 2—*Մ.թ.ա. II հազ. պատկերներից արտակարգ հետաքրքրություն է ներկայացնում այս կոմպոզիցիան։ Պատկերը բաժանվում է ժամանակագրական և կոմպոզիցիոն երկու խմբի։ Նրա ստորին մասում առկա են մ.թ.ա. III հազ. մի այծ և նրա դիմաց մի մարդ։ Ժայռանկարի վերին մասում փորագրված է մ.թ.ա. II հազ. մի հոյակապ ամբողջական տեսարան, որ արտաքուստ որս է հիշեցնում, մինչդեռ ներքուստ ունի կրոնապաշտամունքային իմաստ։ Կենտրոնական մասի պարույր-արևապատկերը կոմպոզիցիան բաժանում է երկու մասի. արևից ձախ փորագրված են մի քանի այծ և մի շուն. արևից աջ՝ զետեղված են փոքր աղեղներով զինված երկու խոշոր մարդակերպ էակ. աջակողմյան անձի ոտքերի մոտ պատկերված են երկնային նշան-սկավառակ, իսկ երկուսի արանքում՝ մի կեռապոչ շնիկ։ Մարդակերպ պատկերներն ավելի ոգիների կամ որսորդական աստվածության տեսք ունեն, քան իրական*

որսորդների, մանավանդ, որ նրանք երկուսն էլ պատկերված են երկնային մարմինների սիմվոլների հետ։ Նրանց նետերն ու աղեղները սիմվոլիկ նշանակություն ունեն և չեն գործադրվում, իսկ իրենք օժտված են գերբնական արտաքինով։ Նրանցից առաջինն ունի ձիգ իրան, շեշտված առնանդամ՝ ճառագայթաձև վերջույթներով, գոտկատեղին դաշույնանման իր և ձևավոր բարձր գլխանոց։ Աջակողմյան էակի պատկերը ներկայացված է դարձյալ սկավառակի հետ, ունի ճիշտ նույն կերտվածքն ու ձիգ մարմինը, սակայն ի տարբերություն նախորդի, զուրկ է ոտքերի ճառագայթաձև ճիրաններից, թևերն ավարտվում են երեք ճառագայթային մատներով և չունի գլխանոց։ Գերբնական այս էակների պատկերներն Անդրկովկասի ուշ բրոնզեդարյան արվեստի հուշարձաններում հաճախ հանդիպում են կենդանիների միջավայրում կամ որսի տեսարաններում՝ արտաքին տարբեր ձևավորմամբ։ Մ.թ.ա. I հազ. սկզբներին Դվինի ծիսական խեցեղենի զարդապատկերներում նրանք հանդես են գալիս կենդանիների միջավայրում՝ լուսատու-սիմվոլների և արևի մեծ սկավառակի հետ. զինված են երկար մահակներով, կրծքամասում ունեն արևանշաններ, ճառագայթաձև գլխանոց կամ մազեր[2]։ Սակայն պատկերագրական ու կոմպոզիցիոն առումներով քննարկվող ժայռանկարներին ավելի մերձենում են մ.թ.ա. XI—X դդ. սպիտակ ինկրուստացված խեցեղենի որսորդական տեսարաններին, խեցեղեն, որ տարածվում է Սևանի ավազանից[3] մինչև ժամանակակից Խանլար-Կիրովաբադի շրջանը[4]։ Այդ տեսարաններից մեկում, Ռեսլերի պեղած նշանավոր կավանոթի ուսերին պատկերված են որսորդի տեսքով նույն երկու աղեղնավորներն ու վայրի այծերը՝ արևի սկավառակին փոխարինող զույգ ճանկախաչերով[5]։ Ճանկախաչերը շատ բարդ են, մեանդրատիպ, ուղեկցվում են չորս շրջանակներով, իսկ երկու քարայծերը՝ դարձյալ երկնային մարմինների բազմաթիվ սիմվոլներով։ Ոգիները խիստ զգեստավորված են ու զարդարված եռանկյունաձև գլխանոցով, մի ձեռքում պահած փոքր նետ ու աղեղ, նետասլաքը՝ շատ բնորոշ XI—X դդ. զինատեսակներին, ճառագայթավոր վերջույթներով թևերը արմունկներից ծալած՝ նման քննարկվող էակներին։ Սա, իհարկե, իրական որսի տեսարան չէ։ Նույն մշակույթին պատկանող խեցեղենի զարդամոտիվներում շատ են հանդիպում շներով որսի, կենդանիներին հմայելու տեսարաններ, որոնք կրոնահմայական իրենց էությամբ շատ են մերձենում Սևանի ավազանի շրջակայքում հայտնաբերված «որսորդական» ժայռանկարներին։ Այդ խմբի թասերից մեկի վրա պատկերված է խիստ ոճավորված, եռանկյունի գլխանոցով եռամատն մի ոգի և մի այծ՝ երկնային նշանների ու ալիքավոր գծի տակ։ Մարգակերպ այս ֆիգուրը իրական որսորդի պատկեր չէ։ Մեր ժայռանկարների ոգիների նման նա մի ձեռքով է բռնել նետ-աղեղը, որը թեև ուղղված է դեպի կենդանին, սակայն նետարձակման պատրաստ չէ։ Այստեղ ևս, մեր ժայռանկարների նման, առկա է որսի աստվածություն կամ ոգի։ Որսի ոգիները կամ աստվածությունները Կովկասում պահպանում էին իրենց հատուկ նշանակությունն ու նախնադարյան գծերը նույնիսկ մինչև XIX դարը։

Աղ. 72, նկ. 1—Այստեղ նույնպես պատկերված է որսի աստված, թեև նրա մոտ չկան երկնային նշաններ։ Նրա մարդակերպ պատկերը գրավում է կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասը։ «Որսորդը» որևէ կենդանու չի նետահարում, թեև աջից ներքև առկա են մեկ, իսկ վերևում՝ երկու այծ։ Սրանցից վերև փորագրված է մի նշան, որ շատ տարածված է նախնադարյան ժայռագրերում և հայկական նշանագրաց ցուցակներում բացատրվում է որպես «աշխարհ» գաղափարագիր։

Երբ աստվածությունները ներկայացված չեն իրենց բուն գործունեության մեջ, մեծ դժվարությամբ ու հարցականով միայն կարելի է պարզել նրանց բնույթը։ Շատ դեպքերում, ոճական նույն առանձնահատկություններով ներկայացված միևնույն պատկերը հանդես է գալիս մերթ իբրև որսի, մերթ էլ իբրև կենդանիներին հովանավորող աստվածություն։

Աղ. 72, նկ. 2—Այստեղ աստվածակերպ երկու պատկեր են ներկայացված՝ այծի, եղջերուի և երկու գիշատիչների հետ միասին։ Մարդկային կերպարներից մեկը փոքր է, ունի պոպոզավոր գլխարկ, երկրորդը գրեթե կրկնակի խոշոր է, հզոր առնանդամով, կողային ելուստներով, կողքի տարածած հնգմատնյա թևերով։ Երկու գիշատիչները հարձակվել են այծի վրա։ Հասկանալի չէ՝ մարդկային խոշոր էակն իր հմայական կեցվածքով սանձազերծե՞լ է գիշատիչներին, թե՞ պաշտպանում է այծին։ Սակայն մի քանի դեպքերում, սրանք հստակորեն տարբերվում են մի-

---

[2] Դվինի այս նյութերը պահպանվում են Հայաստանի պետական պատմական թանգարանի հնագիտական ֆոնդերում և հրատարակության են պատրաստված Կ. Խ. Քուշնարյովայի կողմից։

[3] **А. А. Ивановский**, По Закавказью, МАК, VI, М., 1911, стр. 190—191, табл. XIII—XIV.

[4] **Я. И. Гуммель**, Археологические очерки, Баку, 1940.

[5] Археологические отчеты за 1899 г., **Б. Б. Пиотровский**, Археология Закавказья, Л-д, 1949, стр. 91—92.

մյանցից։ Գեղամա լեռների նախկինում հրատարակված ժայռապատկերներում առկա են այնպիսի տեսարաններ, որոնք աչքի են ընկնում աստվածների կողմից կենդանիներին հովանավորելու և պահպանելու դերով։ Աստվածներից մեկն իր երկար-ճառագայթաձև նիզակով վանում է կենդանիների խաղաղ հոտի մեջ ընկած գիշատչին[6], մյուսներն իրենց առկայությամբ պարզապես պահպանում են հոտերը[7], երրորդները՝ հովանավորում են անասունների բեղմնավորումը[8]։ Կան նաև տեսարաններ, որտեղ կենդանիների միջավայրում հանդես են գալիս այր ու կին էակներ, կանանց շեշտված կրծքերով[9] կամ սեռամոլ կեցվածքով[10]։ Սրանք, անկասկած, կապ ունեն թե մարդկանց, թե կենդանիների պտղաբերման գաղափարի հետ։

Մի քանի այդպիսի տեսարաններ կան նաև Գեղամա լեռների նորահայտ ժայռանկարներում։ Դրանք դերաղանց ստեղծագործություններ են, սակայն ֆունկցիոնալ իմաստով ոչ այնքան պարզ։

Աղ. 73, Եկ. 1—Դրանցից մեկը հայտնի է Փոքր Պայտասարից, խիստ ընդգծված կրոնահմայական բնույթով։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնում խոր ակոսներով քանդակված է հսկայամարմին (բարձր. 3 սմ.), պպզած, թևերը կողքի տարածած մի աստվածանկար, որի առնանդամը գրեթե հասնում է գետին։ Երկու կողմերից դեպի այդ էակն են վազում մի ուժեղ վայրի ցուլ և մի խոշոր շուն։ Սրանցից բացի, անշարժ կեցվածքով պատկերված են երկու այծ, իսկ աստծո գլխավերևում՝ խորաքանդակ մեծ խաչ, որը արևի խորհրդանիշն է, ամենայն բարիքի հիմքն ու սկիզբը։

Աղ. 73, Եկ. 2—Մի հոյակապ կոմպոզիցիա է, կազմված ուղղաձիգ մի քանի շարքերով դասավորված խաչագլուխ ութ վիշապ օձերի, մարդու, իսկ ստորին շարքում՝ երեք այծի և կենտրոնում մարդակերպ էակների մերկանդամ պատկերներից։ Օձերից երկուսը շրջափակել են այծին ու մարդուն, որը, կարծես, վեր մեկնած թևերի հմայական շարժումով ուզում է վանել սողուններին ու փրկել չորքոտանուն։ Աջակողմյան երեք օձերը, թվում է, սուրում են դեպի մնացյալ չորքոտանիները։ Կոմպոզիցիան շատ նման է վիշապապան աստվածներ պատկերող անդրկովկասյան բրոնզե տապարների սյուժեներին։ Նկարագրված տեսարաններով ավարտվում է այն փոքրիկ պատկերախումբը, ուր, մեր կարծիքով, ներկայացված են որսի և կենդանիներին հովանավորող աստվածներ։ Ըստ երևույթին հնում էլ նրանց գործողությունները հստակորեն տարանջատված չեն եղել և դրանք մշտապես ներթափանցել են միմյանց մեջ, ինչպես այդ դիտվում է Հին Արևելքի բազմաֆունկցիա աստվածությունների՝ շումերական, բաբելական, ասորեստանյան, խուրրիական, եգիպտական և բազում այլ դիցարաններում։

ՈՐՍՈՐԴԱՆԱՍՆԱՊԱՀԱԿԱՆ ԵՎ ԵՐԿՐԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԾԻՍԱԿԱՆ ՊԱՐԵՐ ՈՒ ԱՐԱՐՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հայաստանի ժայռանկարներում առանձնապես հաճախադեպ ու որոշակի ձևերով են ներկայացված ծիսական պարերը, որոնք անքակտելիորեն կապված են որսորդանասնապահական և երկրագործական կրոնական պատկերացումներին և համապատասխան աստվածությունների պաշտամունքին։ Այդ պատկերների տեսարանները կապվում են գերազանցապես որսի, զոհաբերվող կենդանու հետ և ունեն, ըստ երևույթին, հմայական նշանակություն։ Գեղամա լեռների և Սյունյաց ժայռապատկերների արդեն հրատարակված նյութերի մեջ ծիսական պարերի տեսարանները մեծ խումբ են կազմում[11]։ Նորահայտ նյութերում ներկայացված են յոթ ուշագրավ տեսարաններ։ Դրանցից առաջինը.

Աղ. 74, Եկ. 1—Նման է հոտաղների կամ որսորդների ծիսական պարի։ Որսորդները ներկայացված են մի շարքով, արմունկները ծալած, վեր պարզած, երբեմն միակցած թևերով։ Չորս որսորդներից երեքը զինված են վեր մեկնած մահակներով։ Կենտրոնում տապալված, հավանաբար զոհաբերվող այծի գլխավերևում կանգնած է որսորդներից մեկը՝ շան հետ։ Ժայռանկարը դրվում է մ.թ.ա. III հազ. հուշարձանների շարքում և թվագրվում է նույն ժամանակաշրջանով։

Աղ. 74, Եկ. 2—Նույն ժամանակաշրջանին է պատկանում նաև հաջորդ հուշարձանը, որը ներկայացնում է վեց որսորդի շուրջպար։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնում, նախորդ պատկերի նման, ներկայացված է զոհաբերվող այծ։ Վերևի երեք որսորդները զգեստավորված են ու դիմակավոր-

[6] «Գեղամա լեռների ժայռապատկերները», պրակ I, նկ. 324։

[7] Նույն տեղում, նկ. 311—312, 317։

[8] Նույն տեղում, նկ. 253։

[9] Նույն տեղում, նկ. 251։

[10] Նույն տեղում, նկ. 250։

[11] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձաններ, գիրք 6, պրակ I, Երևան, 1971, նկ. 273, 276։ Գր. Կարախանյան, Պ. Սաֆյան, Սյունիքի ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձաններ, գիրք 4, պրակ I, Երևան, 1970, աղ. 51, նկ. 1, աղ. 86, նկ. 1, աղ. 87, նկ. 3, աղ. 122, նկ. 1, աղ. 212, նկ. 2, աղ. 279, նկ. 1։

ված, ձեռք-ձեռքի տված կամ «ձեռք-ոտքի» մի շղթա կազմած։ Մնացած երեք որսորդները ներքևում աջ ու ձախից բոլորում են պարը։ Դրանցից մեկը ճառագայթաձև մատներ ունի և հմայական կեցվածք։ Իր այս ձևով նա նման է որսորդական ոդու կամ աստծու։

Աղ. 74, նկ. 3—Ծիսական պարի տպավորություն է թողնում նաև հաջորդ պատկերը, որը, սակայն, շուրջկալով որսի արարողության է նմանեցված։ Որսորդներն այստեղ հինգն են՝ բոլորն էլ ըզգեստավորված, ոմանք՝ թևերի եռաքառամատն ճառագայթներով և ձևավոր գլխանոցով, ոմանք՝ դիմակով։ Նրանք շրջապատել են մի արու այծի, որին նետահարում է կենտրոնական դիմակավոր որսորդը։

Աղ. 75, նկ. 1—Թվում է, թե նույնպիսի բովանդակություն ունի վեց որսորդ և երկու այծ պատկերող հաջորդ կոմպոզիցիան։ Սրա մեջ կան որսորդների խաչաձև, ինչպես նաև ճառագայթավոր վերջույթների և վգամասում շրջանակներ ունեցող պատկերներ։ Ի տարբերություն նախորդ կոմպոզիցիայի, որսորդներից մեկն այստեղ պարանով բռնել է կենտրոնական այծին։ Կենդանու պատկերը թերավարտ է։

Աղ. 75, նկ. 2—Գեղամա լեռների երկրորդ պատկերը նույնպես թև-թևի տված մարդկանց ձգված շարք է ներկայացնում։ Ի տարբերություն վերը նկարագրածների, այստեղ բացակայում է այծը կամ զոհաբերվող կենդանին, մինչդեռ կենտրոնում զետեղված մարդկային պատկերները դարձյալ զգեստավորված կամ դիմակավորված են։ Նրանցից երկուսը կանայք են՝ կարճ զգեստով, լայն կոնքով, բարակ մեջքով, լայն ուսերով. կանանցից մեկը բռնել է արևի մեծ շրջանակ կամ նրա խորհրդանիշ մոդելը, որի կողքին առկա է ձվածիր մեկ այլ երկնային պատկեր։ Կանացի այդ պատկերից աջ նկարված է փետրավոր կամ եղջերավոր ծիսական գլխարկով մի խոշոր տղամարդ, որից վեր փորագրված է դարձյալ մի շրջանակ։ Պետք է ենթադրել, որ պար բռնած մարդկանց այս ծիսական արարողությունը նըվիրված է արևին և լուսնին, և կոմպոզիցիայում պատկերված այդ երկնանշանները ոչ թե իրական արևն ու լուսինն են, այլ մարդկանց կողմից հատուկ տոնախմբության համար պատրաստված լուսատուների մոդելներ, որ ծիսակատարության ժամանակ կրել են իրենց ձեռքերին։ Այս խմբից աջ, հավանաբար դարձյալ ծիսական այգ արարողությանը նվիրված մի տեսարան էլ կա, որ ներկայացնում է նախնադարյան դերասան-ակրոբատների մի խաղ։ Լայն բացված ոտքերով ղեանին ամուր հենված մարդկային մի խոշոր պատկեր՝ պարզած աջ թևի վրա պահում է փոքրամարմին մարդու կամ երեխայի սխեմատիկ մի կերպար։ Երեխան գլխով պահել է մի մեծ ձող։ Երեխային պահող մարդը մյուս ձեռքով բռնել է մեկ այլ ձող, առաջինից քիչ հաստ, հավանաբար, հավասարակշռությունը պահելու համար։ Պատկերում նախնադարյան նկարչին հաջողվել է արտահայտել նրա մկանուտ, լարված ուժեղ մարմինը։

Ակրոբատների կամ դերասանների երևույթը պաշտամունքային այս ժայռանկարում չի կարող տարակուսանք կամ կասկած հարուցել։ Խնդիրն այն է, որ ամբողջ Հին Արևելքում պտղաբերության և այլ արարողություններին մասնակցում էին նաև ակրոբատ ձեռնածուներ, աճպարարներ և մեծ քանակությամբ երաժիշտներ։ Այս արարողություններն ուղեկցվում էին պաշտամունքային երգերով ու ծիսական պարերով։ Նման արարողություններ կատարվում էին նաև խեթական աշխարհում, նրա հարևան՝ Հայկական լեռնաշխարհի հետ անմիջականորեն կապված մարզերում։ Այդ վայրերից մեկը Ալաջա-Հույուքն է իր նշանավոր դամբարանային հուշարձաններով և բարձրաքանդակներով։ Կրոնական մոտիվներ կրող բարձրաքանդակներից երկուսը վերաբերում են մ.թ.ա. XIV դարին և ժամանակագրորեն մոտենում են քըննարկվող ժայռանկարին։ Նրանցից մեկի վրա քանդակված են զանազան գործողություններ կատարող ակրոբատներ և ձեռնածու[12]։ Մինչև վերջերս էլ հայ ժողովրդական տոնախմբությունների ժամանակ երգը, պարն ու խրախճանքը ուղեկցվում էին նվագածու-գուսանների, ակրոբատլարախաղացների ելույթներով։

Աղ. 76, նկ. 1—Պատկերված են իրար վրա փորագրված երկու խոշոր ծառ։ Վերին ծառի մոտ կան երկշարք փորագրություններ. առաջինում մարդը բռնել է ծառի ճյուղից՝ մեծ այծի եղջյուրների հետ միասին, երկրորդ մարդը բռնել է մեկ ուրիշ այծ. կենդանիներին քարշ են տալիս ծառի մոտ գուցե և զոհաբերության համար։ Երկրորդ շարքում, ծառի արմատի մոտ, կողք-կողքի կանգնած են մի հսկա այծ, նրա եղջյուրներից բռնած մի խոշոր մարդ և երկու փոքրիկ մարդկային կերպարներ, հավանաբար՝ երեխաներ։ Ըստ երևույթին այստեղ ներկայացված է կենաց ծառը և պտղաբերության գաղափարն ընդհանրապես՝ ծառ, այծ, ուլ, մարդու և երեխաների պատկերներով։ Այծը, որ հին հավատալիքներում կապվում էր օդերևույթի, ամպրոպ-կայծակի, ուրեմն և սյաղաբեր անձրևի ու երկնային օվկիանոսի հետ, վաղնջական ժամանակներից հայտնի է իբրև պտղաբերող և կաթ-

[12] E. und H. Klengel, Die Hithiter, 1976, Leipzig, էջ 152—165, աղ. 44—45։

նատու կենդանի։ Այս տեսարանը երկրագործական պաշտամունքի ծիսական արարողության բնույթ ունի։

Նկ. 15—Ծիսական արարողության վերջին կոմպոզիցիան գտնվում է Ջիրաբաթ գագաթի դիմաց։ Պատկերներն այստեղ փորագրված են սրածայր նուրբ գործիքով, նշանագրային սխեմայի ձևով։ Պատկերված են ցանցեր, սանդղաձև արգելափակոցներ։ Սակայն կոմպոզիցիայի կենտրոնն ու առանցքն է կազմում սլացիկ կենաց ծառը՝ ներքև թեքված «մշտադալար» ճյուղերով։ Պատկերի մեծությունն, ըստ երևույթին, շեշտում է նրա ֆունկցիան և նշանակությունը։ Ծառից աջ, ձիու վրա կանգնած է մի մարդ, նրանից վերև ուղղահայաց դասավորությամբ կանգնած են երկու հետիոտն և մի աղոտ պատկեր, որ նման է չավարտված աղեղնավորի։ Ծառի ձախ կողմում կանգնած է մի ուլ, հավանաբար՝ զոհվող կենդանին։ Ժայռանկարն, ըստ երևույթին, կապված է որսորդաանասնապահական և երկրագործական պտղաբերության պաշտամունքի հետ։ Այնուհետև կենաց ծառի պաշտամունքի, նրան անասուն զոհաբերելու կամ երկրպագելու մոտիվը զարմանալի հետևողականությամբ կրկնվում է միջին, ուշ բրոնզեդարյան (Թալաքենդի գոտի) ուրարտական արվեստի հուշարձաններում և դառնում համատարած։ Ուրարտական արվեստի մեջ ծառի և արևգակնային աստծո պատկերները հաճախ հանդես են գալիս ասորեստանյան շղարշով։ Ուրարտական կրոնական պատկերներում այծեր են զոհաբերվում հաճախ նաև պտղաբերության աստվածուհուն։ Նոր հրատարակված նյութերի մեջ կա մի բրոնզյա թիթեղ՝ հիասքանչ փորագրությամբ։ Գեղեցիկ գահի վրա շքեղ, զարդարուն, երկար արտահագուստով նստած է պտղաբերության աստվածուհին՝ անմահության թասը ձեռքին։ Նրա դիմաց պատկերված է ճախրող արծիվը, որ Իշտար-Անահիտի թռչունն էր հին դիցաբանության մեջ։ Կենտրոնում գեղեցիկ զոհասեղան կա՝ հեղման լուսնաձև երեք թասերով։ Սրանից աջ պատկերված են երկու քուրմ՝ զոհաբերվող այծի հետ[13]։

ՄԱՅՐ-ԱՍՏՎԱԾՈՒՀՈՒ ԺԱՅՌԱՆԿԱՐԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ

Գեղամա, Վարդենիսի, Սյունիքի, Արագածի ժայռանկարները պահպանել են նաև մեծ քանակությամբ այնպիսի պատկերներ, որոնք իրենց ծագումով, ներքին իմաստով ու տրամադրությամբ անքակտելիորեն կապված են վաղ երկրագործական պատկերացումների հետ։

Այդ հուշարձանների մեջ առանձնապես հետաքրքիր են այն կոմպոզիցիաները, որտեղ հստակորեն զանազանվում են կանացի կուռքերի ոճավորված պատկերները։

Աղ. 66, նկ. 1 *(Վարդենիսի լեռներ)*—Ընդգրկում է պայմանական, առանձին աստղախմբեր ներկայացնող 56 կիսասֆերային գոգավորություններ, հսկա օձավիշապ, երկու գծիկներ ու ստվերանկարային չորս մարդակերպ ֆիգուրներ։ Մարդակերպ ստվերանկարը վերջնականապես ընդհանրացված պատկեր է, որը իրանի և գլխի երկարուկ, իրար վրա դրված քառանկյունաձև գծերից բացի, չունի և ոչ մի մանրամասնություն։ Պատկերի մարդակերպությունը ընդգծվում է իրանի մեծ քառանկյունու վերին մասի փոքր-ինչ թեք գծերով (որ արտահայտում են ուսերը), գլխի փոքր քառանկյունու ներճկվածությունը (վզի մասում) և գագաթի արտաքինից սրված ելուստը (գլխանոց)։ Եզրագծի վերին կոնտուրում վիզն ու գլուխը բավականաչափ տարբերվում են, դիտվում է որոշ ներճկում (ոտքերի բացվածք) նաև ներքին մասում։

Աղ. 66, նկ. 2—Նախորդ մարդանման պատկերն ավելի պարզունակ ձևով ներկայացված է նաև հաջորդ կոմպոզիցիայում, որն ունի նույն կիսասֆերային գոգավորությունները։ Սակայն այստեղ հսկա օձավիշապի փոխարեն առկա են այլ պատկերներ ու նշաններ։ Մարդկերպ «ըստվերապատկերների» գլխին դրված է հավերժության պարուրաձև նշան, իսկ նրա դիմացի չորքոտանու զավակին՝ լուսնամահիկ։ «Աստղաբույլերի» հարևանությամբ պատկերված են երկու կենդանի, որոնցից մեկը բեզոարյան այծ է, իսկ մյուսը՝ ինչ-որ գիշատիչ։

Աղ. 77, նկ. 1—Իրան և գլուխ ներկայացնող քառանկյունաձև այս կռքապատկերները նույնությամբ կրկնվում են Արագածի մի ժայռանկարում։ Դրանք իրենց կանացի մարմնի որոշակի մանրամասներով համոզում են, որ Վարդենիսի «կտավներում» ներկայացված «աստվածապատկերները» ևս կանացի կուռքեր են։ Արագածի ժայռանկարում դրանք չորսն են։ Երկուսն ունեն սլորտանշաններ, մեկը՝ գոտի, մյուսը՝ իգական եռանկյունաձև հատկանիշ։ Կանացի կուռքերը տեղադրված են պատկերի վերին մասում։ Նրանց տակ պատկերված են առյուծակերպ մի կենդանի և չորս այծ, որոնցից մեկի եղջյուրներին կան կայծակնիզպապանշան, իսկ փորի տակ՝ երեք աստղանշանշրջանակներ։ Կենդանիներից մեկի մեջքին լատինական T տառը հիշեցնող նշան է արված, որը Հայաստանի նախնական նշանագրերի համակարգում խորհրդանշում է իբրև «Գավազան» համաստեղություն։

[13] Urartu, Katalog der Ausstellung. München, 1976. 52.

Այսպիսով, Հայաստանի ժայռանկարներում կանացի պաշտամունքային պատկերները ներկայացվում են լուսնանշանի և արևանշանի, պարույր-հավերժանշանի, աստղեր կամ աստղաբույլեր խորհրդանշող շրջանակների, այծերի, առյուծների և օձավիշապների հետ, որոնք բոլորն էլ ներկայացնում էին երկնային աշխարհը՝ երկնային օվկիանոսը, հավերժական այն միջավայրը, որտեղ, ըստ հնագույն պատկերացումների, հարատևում էին աստվածները։

Ժայռանկարներում ներկայացված այս կուռքերն իրենց տիպական ձևերով առկա են նաև Հայաստանի մ.թ.ա. III—II հազ. բնակավայրերից պեղված սրբատեղիների ընդարձակ սրահներում։ Ամենահետաքրքիրը Փոքր Հայքում Խարբերդի դաշտի Պուլուր բնակավայրի սրբատեղիներն են, որ վերաբերում են մոտավորապես մ.թ.ա. III հազ. կեսին։ Ժայռապատկերների փոխարեն Պուլուրի կանացի կուռքերը մարմնավորված են կավե արձանիկների կերպարանքով՝ զոհասեղանին նստած։ Այստեղ դարձյալ զանազանվում են միայն կանացի քառանկյուն գլուխները և մի դեպքում՝ մայր աստվածուհու ուսերի թեքությունը։ Դեմքի վրա վերադիր կլորագծերով նշված են աչքերն ու բերանը, իսկ ուղղաձիգ վերադիր գծով՝ քիթը։ Կանացի կուռքերը, Արագածի ժայռանկարի նման, հանդես են գալիս խմբով՝ կուռքերից մեկը գլխավորն է՝ պտղաբերության մայր-աստվածուհին, մյուսները՝ երկրորդական[14]։

Կանացի կուռքերի ավելի ուշ ժամանակի համանման արձաններ գտնվել են նաև Մեծամորում և վերաբերում են մ.թ.ա. II—I հազ. եզրագծին[15]։ Այս սրբատեղիներից մեկի կավե կուռքերն իրենց տիպաբանական հատկանիշներով բնավ չեն տարբերվում ժայռանկարներում պատկերվածներից։ Դրանք ունեն լայն, քառանկյուն իրան, փոքր քառանկյունով կազմված վերադիր գլուխ, և միակ տարբերությունն այն է, որ արձանների դեմքին արված են մի զույգ խոշոր աչքեր, որոնք ինքյան վկայում են նրանց աստվածային բնույթը։ Թե Պուլուրի, թե Մեծամորի սրբապատկերներն ունեն որոշակի, կրկնվող կարևոր մանրամասներ, որոնք պայմանավորված են կուռքերի ծիսական պաշտամունքով։ Կուռքերը դրվում էին հատուկ հարթակների վրա, որոնց առջև տեղադրված էին բարձրադիր կրակարան զոհասեղաններ, անկյուններից որևէ մեկում ունենալով բաց ու փակ օջախներ. հարևան սենյակները լցված էին հատուկ ծիսական խեցեղենով, որոնց զարդամոտիվները կրոնական բնույթ ունեին։ Պուլուրի պաշտամունքային անոթների մարդկային ու կենդանական ռելիեֆ զարդամոտիվները ոճաձևաբանական առումով միանգամայն համապատասխանում են III հազ. մեր ժայռանկարներին։ Սրբատեղիների մեծ սրահները կարող էին տեղավորել մարդկանց մի ամբողջ բազմություն։ Կրոնածիսական արարողությունների ժամանակ զոհասեղանների վրա այրվում էր սրբազան հուրը, իբրև երկնային կրակ, փակ տիպի վառարաններում թխվում էր սրբազան հացը՝ «նշխարը», իսկ զոհաբերված անասունների արյունն ու հեղված գինին հոսում էին, հեռացվում առվակների միջոցով։ Այս ամենը ցույց է տալիս, որ կանացի կուռքերով ներկայացված մայր-աստվածությանը վերագրվում էր առանձնահատուկ նշանակություն, անգամ գերագույն աստվածության միանգամայն հնարավոր ֆունկցիայով։

Այս աստվածությունների նշանակությունը գեթ մոտավորապես պատկերացնելու համար, անհրաժեշտ է դիմել շումերական և խուրրիական զուգահեռներին, այսինքն՝ հին արևելյան այն միջավայրին, որն աշխարհագրական, մշակութային և էթնիկական առումներով սերտորեն կապված էր Հայաստանի հետ, սկսած նեոլիթյան ժամանակներից մինչև Ուրարտուն ներառյալ։

Ժայռանկարների, Պուլուրի և Մեծամորի կանացի կուռքերը ձևաբանորեն կրկնվում են շումերական տաճարներից մեկում գտնված նախամայր Նամմու աստվածուհու քարե արձանիկների մեջ[16]։ Տաճարում, ինչպես մեր սրբատեղիներում, Նամմու աստվածուհին ներկայացված էր երեք արձանիկով։ Առաջին արձանիկը նման է Մեծամորի կուռքերին, ունի մեծ աչքեր։ Որովայնի վրա գծագրված է մարդկային երկու պատկեր։ Երկրորդ արձանիկը ներկայացնում է առաջինի մեջ պատկերված կերպարների միակցված տարբերակը, իսկ երրորդի «որովայնում» երկվորյակների փոխարեն պատկերված է այծանկար։ Ուրեմն, շումերական այս ֆիգուրները կապվում են մեր ժայռապատկերներին ոչ միայն ձևաբանական հատկանիշներով, այլև այծանկարի առկայությամբ։ Այս կենդանապատկերն, ըստ երևույթին, արտահայտում է մայր-աստվածուհու հիմնական գործողություններից մեկը, նրա կապը շանթ-որոտի, երկնային տարերքի հետ։ Իրենք՝ այծերն էլ խիստ պտղաբերող էակներ են և բուն իսկ էությամբ հնուց

---

[14] H. Kosay, Pulur Excavations, *1968—1970*, *էջ 133—134, աղ. 19, 36, 39, 85, կառ. № 69—70, աղ. 84, № 49, 85։*

[15] Է. Խանզադյան, Կ. Մկրտչյան, Է. Պարսամյան, *Մեծամոր, Երևան, 1973, նկ. 110, 113, էջ 112։ Մեծամորի նշված կուռքերը դեռևս չեն հրատարակված։*

[16] M. E. Mallowan, Early Mesopotamia and Irau, London, p. 123, fig. 137a, p. 125, fig. 139—140.

անաի կապվում էին երկրագործական պտղաբերման պատկերացումներին, մարմնավորում ամպրոպ-կայծակի երևույթն ու երկնային ջուրը։

Թեև նախամայր Նամմուի արձանիկները գտնված են շումերական ամենահարավային Էրիդու քաղաքում, Պարսից ծոցի ափին, այնուամենայնիվ, նրա արձանիկների տարբեր տեսակները, հետևաբար և պաշտամունքը լայնորեն տարածված են եղել Հին Արևելքի ժողովուրդների մեջ, Պարսից ծոցից մինչև Վերին ծովը (Վանա լիճը), Եփրատ ու Տիգրիս գետերի վերին ակունքները։ Կասկածից դուրս է, որ շումերական կրոնական պատկերացումները լայն տարածում ունեին Հայաստանում։ Հետևաբար, շատ ընդհանրություններ կարող էին ունենալ նաև նույնատիպ կուռքերի միջոցով, նույնատիպ ծիսական արարողություններով պաշտվող կանացի գերագույն աստվածությունները Շումերում և Հայկական լեռնաշխարհում։ Տեսնենք, թե ինչ են պատմում շումերական գրավոր աղբյուրները Նամմու աստվածուհու մասին արարչության առասպելում[17]։ Ի սկզբանե անտի, ասում է առասպելը, տիեզերքը լցված էր երկնային օվկիանոսի ջրով, որը սկիզբ ու վերջ չուներ։ Մեծ օվկիանոսի մեջ ապրում էր նախամայր-Նամմուն, ամենայն ինչի սկիզբը։ Նամմուն կույս էր, սակայն ժամանակի ընթացքում ծնեց երկվորյակ աստվածներ Անին (երկինք) և Կիին (երկիր)՝ եղբորն ու քրոջը, որոնք սկզբնապես կպած էին իրար։ Հետագայում նրանք բաժանվելով՝ դարձան ամուսիններ և ծնեցին Էնլիլ և Էնկի եղբայրներին, որոնցից վերջինը իմաստության և գետերի աստվածն էր։ Նա ստեղծեց բույսն ու ծառը, կենդանիներին ու մարդկանց, երկրագործության-անասնապահության աստվածներին և շենացրեց աշխարհը ամեն տեսակ բարիքներով։

Այս առասպելի խուրրիական տարբերակն ավելի սերտ առնչություն ունի հայկական Վահագնի և Սանասարի ու եղբոր ծննդյան և հերոսական արարքների մասին ավանդված առասպելական երգին ու զրույցներին։ Խուրրիական առասպելում Նամմու նախամայրը փոխարինված է այլ կերպ հորջորջվող գերագույն աստվածությամբ։ Խուրրիական այդ աստվածուհին հատուկ անուն չունի, խուրրիներն իրենց լեզվով նրան «Մեծ ծով» են կոչում (հմմտ. Ծովինար)։ Նա կույս է, չունի արական զուգակից, սակայն զավակներ է ծնում, ինչպես հայ հեթանոսական առասպելի «Ծով ծիրանին» է երկնում վիշապամարտիկ Վահագնին։ «Մեծ ծովի» ժառանգներից են ամպրոպամարտիկ Թեշուբը (ուրարտական Թեյշեբան) և Իշտար դիցուհին՝ պտղաբերության հզոր աստվածները։ Թեշուբը ծնվում է հոր բերանից, իսկ հրաշածին Սանասարն ու Բաղդասարը սերվում են Ծովինարի՝ ծովի աստվածուհու ծովի աղբյուրից խմած ջրից։ Թեշուբը զորանում է ժամերով, դառնում հզոր ու հանդուգն, ինչպես մեր վեպի հերոս-կիսաստվածները։ Թեշուբը կատաղի կռիվ է մղում ծովավիշապի դեմ՝ երկնային աշտարակում փակված իր քրոջը կամ կնոջն ազատելու համար, ինչպես Սանասարն է կռվում «Պղնձե քաղաքում» փակված իր հարսնացուին ազատելու համար։ Երբ Թեշուբը պարտվում էր, հեռանում մարդկանցից ու աշխարհից, չորանում էին գետերը, վրա էր հասնում երաշտը, մարդիկ զրկվում էին հանապազօրյա գինուց, գարեջրից ու հացից[18]։ Երբ նա հաղթում էր, երկրի վրա առատություն էր թափվում՝ ճիշտ այնպես, ինչպես լուսավորվում էր «Պղնձե քաղաքը»՝ վիշապի նկատմամբ Սանասարի տարած հաղթանակից հետո։

Խուրրիական Թեշուբ աստվածն իր բոլոր ֆունկցիաներով որդեգրվեց ուրարտացիների կողմից, դարձավ ուրարտական դիցարանի գերագույն աստվածներից մեկը և ծայր տվեց Վահագն-Սանասար հայկական աստվածների սերնդին։ Երևի ուրարտացիների մոտ էլ Թեյշեբան լճերի (ծովի) աստվածուհու որդին էր, թեպետ այդ մասին գրավոր աղբյուրներ առայժմ չկան։ Սակայն ծովի (լճերի) աստվածուհու առկայությունը փաստարկված է և՛ գրավոր աղբյուրի մեջ, և՛ կիրառական արվեստի մի հուշարձանում՝ Բեռլինի թանգարանում պահպանվող ուրարտական գոտու մի մեծ բեկորի վրա, թռչունի, անգղառյուծների, ուրարտական մեծ շինության հետ միասին, որն իր ձեռքում բռնած սափորից հավերժական ջուր է հեղում մի գեղեցիկ անոթի մեջ։ Անոթի մյուս կողմից երևում են մի զույգ ձեռքեր[19]։

Հնարավոր է, որ նախնադարյան և ուրարտական մայր-աստվածություններից Հայաստանում էլ ծայր առան մնացած բոլոր աստվածները, որոնք «ղեկավարում էին» թե՛ որսորդությունն ու անասնապահությունը, թե՛ երկնային տարերքն ու արեգակի ուժը։ Հնարավոր է, որ ժայռապատկերներում գիտվող կայծակ-արևի աստվածները, խուրրիական Թեշուբի, մեր Սանասար-Բաղդասարի նման ծովային մայր-աստվածուհու մոտավոր ժառանգները լինեն։ Գրավոր աղբյուրների բացակայության պատճառով իրողությունը երբեք էլ չի հաստատվի, սակայն այսպիսի ենթադրությունը

[17] Д. Г. Редер, Мифы и легенды Древнего Двуречья, М., 1965, стр. 23—24, 39, 40, 53—55.

[18] С. Крамер, История начинается в Шумере, М., 1965.

[19] Urartu, Katalog der Ausstellung, München, 1976, նկ. 42, էջ 79, կատ. № 155.

միանգամայն օրինաչափ է։ Գեղամա լեռների ժայռանկարներում արդեն II հազ. հանդես են գալիս ուրարտական աստվածներ Թեյշեբայի և Խալդի նախատիպերը, իրենց բնորոշ կենդանական կցորդների՝ ցուլի և առյուծի վրա կանգնած, ինչպես այդ գիտվում է միայն ու միայն ուրարտական արվեստում։ Հանդիպում են նաև այլ պատկերներ, որոնք Թեյշեբայի հետ առնչվում են սրաշավոր գլխանոցով։

ԿԱՅԾԱԿ-ԱՐԵԳԱԿՆԱՅԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ

Գեղամա լեռների ժայռապատկերներում սրանք ներկայացված են հոծ բազմությամբ, բավական որոշակի ֆունկցիաներով և ընդգծված երկրագործական բնույթով։ Ժայռապատկերների նախորդ հրատարակության մեջ արդեն ցույց են տրված կայծակնային աստվածների մի քանի տիպական պատկերներ։ Սրանցից ամենաբնորոշները հանդես են գալիս մարդակերպ, խոշոր, ուժեղ պատկերներով, մեկուսի կամ այծի (այծերի) հետ, լայն տարածած թևերով, ոտքերի ու թևերի չռված երկար ու ճկուն, ճառագայթաձև մատներով, հաճախ երկնային տարբեր տիպի երկրաչափական սիմվոլների ուղեկցությամբ[20]։ Այծերի և նշանագրերի հետ պատկերված որոշ աստվածություններ պարզապես լուսավոր ճառագայթ-կայծակների փնջերից կազմված մարդակերպ էակներ են, կայծակի տարրերը կամ պարզապես հրացոլքի երևույթները[21] մարմնավորող։ Սրանցից ամենախոշորները, ամենահներն ու տիպականները ներկայացվում են Մեծ Պայտասարի ու Ջիարաթի նորահայտ նյութերի մեջ։

Աղ. 78, Եկ. 1—2—Հզոր, մեկուսի, ճառագայթաձև վերջավորությունով, շեշտված առնանդամով դիցապատկերներ են, գլխավերևում կամ ոտքերի տակ պատկերված խոշոր այծերով, բնորոշ մ.թ.ա. V—IV հազ.։

Հայտնի են սրանց արական զույգ պատկերները՝ գլխավերևում, ոտքերի տակ կամ երկուսի արանքում պատկերված այծերով։

Աղ. 78, Եկ. 3—Նորահայտ նյութերի մեջ առկա է նաև կայծակնային աստվածների ընտանիք պատկերող մ.թ.ա. V—IV հազ. մի հիասքանչ կոմպոզիցիա։

Կենտրոնում աստված հայրն է, աջից ու ձախից՝ կինը և երեխան։ Երեքի վրա էլ շեշտված են «ճառագայթավոր» մատները։ Արական պատկերի գլխավերևում փորագրված է հնագույն Ա ռճի այծապատկեր։ Այս կոմպոզիցիան ենթադրել է տալիս, որ Հայաստանի անասնապահ-երկրագործ նախաբնակը երկրպագում է այդ աստծուն, իբրև սերունդների հարատևումը հովանավորող գերբնական ուժի։

Դատելով պատկերների ճառագայթաձև վերջույթներից, իրանի ճառագայթավոր կառուցվածքից, առնանդամի մեծությունից և վերջինից դուրս ժայթքող կաթիլներից, ինչպես նաև նրանց ուղեկցող այծապատկերներից, կարելի է պնդել, որ այդ դիցաբանական կերպարները կապված էին երկնային տարերքի, շանթ-որոտի ու անձրևի հետ, և նրանց գերագույն ֆունկցիան անձրև բերելն էր։ Սա վաղ երկրագործի առաջին կենսական պահանջն էր, որից և բխում էր կայծակնային աստծո պատկերումն ու պաշտամունքը։ Պատահական չէ, որ այդ աստվածությանն ուղեկցում է այծը, որը հին առասպելաբանության մեջ միշտ էլ կապվում է շանթ-որոտի երևույթին և միջնադարյան նշանագրերում մեկնաբանվում իբրև «փայլակն»։ Կայծակնային այս աստվածությունը Գեղամա լեռների ժայռապատկերներից մեկում ներկայացված է ցլի վրա կանգնած, հավերժանշանը գլխին (աղ. 77, նկ. 2)։ Ցլի վրա կանգնած պատկերն հետագայում տիպական է դառնում ուրարտական շանթ-որոտի աստված Թեյշեբային։ Այս պատկերը ևս բնորոշ է հին ամպրոպային առասպելաբանական պատկերացումներին, որոնց համաձայն ցուլը ևս մարմնավորում էր ամպրոպ-կայծակի երևույթը։

ԱՐԵՎ ԱՍՏՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Քանակով առավել մեծ են ու բազմազան արեգակնային մարդակերպ աստվածները, որոնք պատկերված են զանազան կենդանիների ու թռչունների (առյուծ, ձի, ջրային թռչուն, այծ և այլն), արևի սկավառակի, լուսնամահիկի, խաչի, ճանկախաչի և այլ տիեզերական մարմինների երկրաչափական պատկերների հետ։ Սակայն արեգակնային աստծո ամենաբնորոշ ու տիպական կերպարներն իրենց պատկերագրական հատկանիշներով քիչ են տարբերվում կայծակնային աստվածներից, ճիշտ այնպես, ինչպես ողջ հին առասպելաբանության մեջ միևնույն աստվածը կրում էր և՛ արեգակնային, և՛ ամպրոպային երևույթի հատկանիշներ։ Բայց և միաժամանակ բացառվում էր ամպրոպային աստծո հետ առյուծի պատկերումը, մինչդեռ արևի աստծո համար խիստ բնորոշ էր կենդանական այդ կցորդի առկայությունը։

Աղ. 77, Եկ. 3—Վերն արդեն նշեցինք, որ Գեղամա լեռներում պահպանված ժայռապատկերներից մեկում արեգակնային աստվածը պատկեր-

[20] «Գեղամա լեռների ժայռապատկերները», պրակ I, նկ. 307, 308, 310, 312։

[21] Նույն տեղում, նկ. 310, 312, 321։

ված է առյուծի վրա կանգնած։ Սա ուրարտական խալդի աստծո և իր առյուծի հնագույն նախատիպն է։ Առյուծի վրա կանգնած աստվածը ժայռանկարում պատկերված է շատ սխեմատիկ, առանց գլխի, վեր մեկնած թևերով և իրանի երկար ու բարակ ձողով։ Նրա մի ձեռքը ավարտվում է ճառագայթաձև վերջավորություններով։ Նախնադարյան և վաղ գասակարգային հեթանոսական կրոններում երկնային էակներին կամ աստվածություններին մշտապես պատկերում էին առյուծի, հովազի, ցուլի վրա կանգնած։ Հայաստանում այդ պատկերացումն արտացոլված է մի ավանդության մեջ, որտեղ արևը առյուծի մեջքին նստած շրջում է երկնակամարում։

Քննարկվող կոմպոզիցիայի առյուծին ևս պետք է դիտել իբրև արևի կցորդ կենդանի, որն իր մեջքի վրա տանում է մարդակերպ զուգակցին։ Առյուծն այստեղ ունի կլոր, մեծ գլուխ ի տարբերություն նեղ, բարակ գծով արտահայտված իրանի և վեր ոլորվող պոչի։ Նա ունի շեշտված արական նշան, որը բնորոշ է ժայռապատկերներում հանդես եկող արևի աստվածներին։

Առյուծի և արևի աստվածության կապը մեզ հասել է նաև «Սասնա ծռեր» ժողովրդական վեպի միջոցով, որի պատումներում պահպանվել են հազարամյա լեգենդների ու առասպելների գողտրիկ նշխարներ։

Մեծ Մհերն այստեղ կոչվում է «Առյուծաձև», այսինքն՝ առյուծի ձև, առյուծի տեսք ունեցող։ Հետագայում «Առյուծաձև» մակդիրը կորցրել է իր նախնական իմաստը և ձեռք բերել առյուծ ձևողի, այսինքն՝ առյուծ պատառողի, առյուծ սպանողի իմաստ[22]։

Առյուծի և արևի փոխադարձ կապը արտահայտիչ են դրսևորված II հազ. վերջերին և I հազ. սկզբին պատկանող Հայկական լեռնաշխարհի տարբեր վայրերում գտնված բրոնզե գոտիների վրա։

Այսուհանդերձ Հայաստանի նեոլիթ-երկաթեդարյան ժայռանկարային արվեստին բնորոշ են ու տիպական մարդակերպ ու «հետիոտն» արեգակնային աստվածները։

Աղ. 79, Նկ. 1—Մեծ Պայտասարի նորահայտ նյութերի մեջ ներկայացված մ.թ.ա. V—IV հազ. մի ժայռանկարում պատկերված է արեգակնային աստծո ընտանիքը, վերևից ներքև զետեղված երեք հզոր պատկերներով, որոնց ոտքերը բացված են, թևերը վեր մեկնած։ Նրանց գլխավերևում «փայլփլում» է արևգակ-ճանկախաչի նկարը։ Պատկերներից երկուսը խոշոր են, կենտրոնականն ունի արական նշան (հայր աստված), աջակողմյանը զուրկ է այդ նշանից (աստվածուհի), ունի հզոր ճառագայթաձև թևեր, իսկ ձախակողմյան պատկերը փոքր է (որդի աստված) և կապվում է նախորդների հետ կոմպոզիցիոն ու ոճական առումներով։ Կոմպոզիցիայի վերևից և աջից հավելագրված է մ.թ.ա. III հազ. որսորդական տեսարան։

Չենք կասկածում, որ այստեղ ներկայացված է աստվածային մի ընտանիք, որովհետև լուսնաստվածների (արևային աստվածների) այդպիսի մի ընտանիք էլ հայտնի էր նախկին պատկերների մեջ[23]։ Այնտեղ ներկայացված են արական, իգական և փոքրիկ մանկան պատկերներ՝ լուսնամահիկների մեջ պարփակված և այծանկարի ուղեկցությամբ։ Բոլոր պատկերներն էլ ունեն մ.թ.ա. IV հազ. բնորոշ ոճական գծեր։ Այս տիպի «ընտանեկան» պատկերները արմատավորվում են հոգևոր մշակույթի մեջ և հարատևելով հասնում մինչև միջնադար։ Միջնադարյան կարարսների դաջազարդ գոտիների վրա հաճախ են հանդիպում հոր, մոր ու մանկան ռելիեֆ պատկերներ, որոնք պահպանել են հնագույն ոճն ու կոմպոզիցիոն կառուցվածքը։

Պատկերագրական նույն գծերով օժտված արեգակնային աստվածները շարունակում են հանդես գալ և ավելի ուշ ժամանակներում։ Դրանց մեջ արեգակնային պատկերն ունի փոքր չափեր։ «Ճառագայթվող» վերջույթներն այստեղ կարճանում են և մարմնի մնացած մասերի համեմատ ավելի համաչափ դառնում։ Բոլոր դեպքերում այդ աստվածների արական հատկանիշը մնում է խիստ շեշտված։ Այս հանգամանքը կապված է նրա արական սկզբունքի՝ հողի, կենդանիների ու մարդկանց արգասավորման գաղափարի հետ։

Աղ. 79, Նկ. 2—Գեղամա լեռների վաղ ժայռապատկերներից մեկում (մ.թ.ա. IV հազ. վերջ III-ի սկիզբ) արևի աստվածները պատկերված են հողը բեղմնավորելու հմայական գործողության մեջ[24]։ Իբրև արեգակնային աստվածություններ նրանց ուղեկցում են առյուծի և ճանկախաչի (սվաստիկա) պատկերներ։ Նրանց շրջապատում են նաև այծերի և թռչնանման պատկերներ և ինչոր գաղափարանշաններ։ Արեգակնային աստվածները պատկերված են ճառագայթավոր վերջույթ-

---

[22] Կ. Մելիք-Օհանջանյան, Միթրա-Միհրի արքանյակներն ու գործակալները «Սասնա ծռերում», «Գրական-բանասիրական հետախուզումներ», Երևան, 1946։ Հ. Ռ. Իսրայելյան, Բնապաշտության հետքերով, «Գիտություն և տեխնիկա», 1975, № 4։

[23] «Գեղամա լեռների ժայռապատկերները», նկ. 319։

[24] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը, աղ. 11, Հ. Ռ. Իսրայելյան, Բնապաշտության հետքերով, «Գիտություն և տեխնիկա», 1975, № 4։

ները դեպի վեր մեկնած դիրքով, երկրին շփվող խոշոր առնանդամներով, իբրև հողը բեղմնավորելու գործողություն։

Կոմպոզիցիայում պատկերված սվաստիկա արևանշանը, որ ավելի է հաստատում «ճառագայթվող» մասներ ունեցող աստվածությունների արեգակնային բնույթը, ի հայտ է գալիս նաև «Սասնա ծռերում»։ Դա էպոսի հերոսների թևերին եղած բնածին խաչապատկեր «խաչ պատրազինն» է, «մսե-խաչը», որը նրանք կրում էին իբրև արևի խորհրդանիշ։ Ժամանակի ընթացքում քրիստոնեության ազդեցության տակ, արևանշան խաչը կորցրեց իր բուն իմաստը և ստացավ տարբեր անուններ և հերոսներին նեղ դրությունից փրկող, նրանց հաջողություններ, հաղթանակներ ապահովող թալիսմանի, պահպանակի նշանակություն։ Մինչդեռ նախնադարյան արվեստում խաչը կամ սվաստիկան կարելի է տեսնել բրոնզի գոտիների վրա հանդիպող արևը մարմնավորող առյուծների պատկերների, քարե կուռքերի, բրոնզե դաշույնների ու խեցեղենի վրա, իբրև արևի խորհրդանիշ։

Աղ. 80—Երկրի բեղմնավորման նույն իմաստը փոքր-ինչ այլ ձևով արտահայտված է Գեղամա լեռների նորահայտ պատկերներից մեկում և ունի մի որոշակի նշանագիր՝ զետեղված կոմպոզիցիայի ստորին մասում, որ մեկնաբանվում է իբրև «երկիր» գաղափարագիր։ Այս նշանը կասկած չի թողնում, որ պատկերն արտացոլում է հողի առասպելաբանական բեղմնավորումը։ Երկրանշանից վերև տեղադրված է մի դիցական պատկեր, պպզած դիրքով, լուսնամահիկը գլխին. գուցե դա հենց լուսնի անձնավորումն է, որ հնում կապված էր երկրի հետ իբրև խոնավաբեր էակ և հայերի առասպելաբանական պատկերացումներում մշտապես հանդես էր գալիս իբրև արևի քույր։ Ըստ այսմ, այս երկու լուսատուները գիշեր ու ցերեկ փոխարինում էին մեկմեկու։ Նախնադարյան նկարիչը պատկերել է նաև ցերեկային լուսատուի մարդակերպ պատկերը, նույն դիրքում՝ հսկա առնանդամով, ոտքերի ու ձեռքերի ճառագայթաձև վերջույթներով։ Աստվածային այս պատկերին ուղեկցում է երեք կենտրոնաձիգ շրջանագծերով կազմված արևապատկերը, որոնց ստորին երկար ճառագայթները հասնում են «գետին»։ Լուսնապսակով զարդարված էակի մոտ մի պարույրանշան կա, որ արտահայտում է հավերժության գաղափարը։ Պատկերն ունի նաև մարդու, այծի և այլ ֆիգուրներ, որոնց իմաստաբանական կապակցությունները առայժմ դժվար է բացահայտել։

Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ նախնադարյան ժողովուրդների համոզմամբ՝ արևը հողը բեղմնավորում էր նաև բույսերի միջոցով։ Հետաքրքիր է, օրինակ, այն փաստը, որ Նոր գվինեացիք արևին և հողին արարչական մեծ զորություն վերագրելով, արևի նմանությամբ պատրաստում էին կոկոսյան արմավենուց ճրագներ և կախում թզենու ծառից կամ տներում։ Ծառի տակ գտնվում էր զոհաբերությունների տափակ քարը։ Ամեն տարի, անձրևները սկսվելու ժամանակ, ըստ նրանց պատկերացումների, «պարոն արևը իջնում է ծառի վրա, որպեսզի բեղմնավորի հողը... Այս տոնի ժամանակ զոհաբերվում են մեծ քանակությամբ խոզեր և շներ, իսկ կանայք և տղամարդիկ իրենց սեռական գործողությամբ պատկերում են արևի և հողի բեղմնավորումը այդ նույն ծառի տակ՝ մարդկանց ահռելի բազմության առաջ, պարի ու երգերի ուղեկցությամբ։ Այս ամենը արվում էր արևից անձրև, ուտելիք (մթերք ու ջուր), ինչպես նաև անասունի և երեխաների առատ սերունդներ ստանալու նպատակով»[25]։

Այդ նույն տոնի ժամանակ Բարաբյան կղզիներում արևր պատրաստվում էր սպիտակ բամբակե գործվածքից, տղամարդու կերպարանքով, 3 մ բարձրությամբ, համապատասխան կեցվածքով, ճիշտ այնպես, ինչպես հանդիպում են արևի աստվածները մեր ժայռապատկերներում։

Հայաստանի հնագիտական նյութերը նույնպես ի հայտ են բերում արևի և բույսի, հետևապես նաև հողի իմաստաբանական փոխադարձ կապը։

Նկ. 40ա—Մ.թ.ա. III հազ.-ի ժայռանկար է, ուր պատկերված են ծառերի մի խումբ, մարդ, այծ, թռչուն և սրանց միջավայրում հսկայամարմին աստվածություն՝ կանթած թևերով, երկիրը բեղմնավորելու հմայական գործողության մեջ։ Նրա կողքին պատկերված է թռչուն, որ, հավանաբար, արևի կցորդն է և իր ոճով միանգամայն տիպական մ.թ.ա. III հազ.։

Նկ. 40բ—Այս նույն աստվածությունը, ճիշտ նույն դիրքով, հանդես է գալիս մի այլ կոմպոզիցիայում՝ մարդու և, որ ամենաուշագրավն է, խոյերի գաղափարանշանների միջավայրում։ Պետք է մտածել, որ վերջիններս ցույց են տալիս հողի բեղմնավորման ժամանակը՝ գարունը (ըստ Շիրակացու՝ կենդանակամարում խոյը, ցուլը և երկրավորը խորհրդանշում են գարունը)[26]։

Արևի և բույսերի փոխադարձ կապերի վերաբերյալ Հայկական լեռնաշխարհի վաղ երկրագործների ունեցած պատկերացումները, կարելի է ասել, նույն ձևով շարունակվում են նաև ուրարտական ժամանակներում։ Ուրարտական կնիքնե-

[25] Фрезер, Золотая ветвь, I, М.-Л., 1931, стр. 162.

[26] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը, էջ 33, աղ. 8, նկ. 12, 14։

րի վրա պահպանված մոտիվներում իբրև արևի խորհրդանիշ հանդես են գալիս երկգլխանի և թևավոր ձիերը՝ ջուրը խորհրդանշող ալիքի և ծառի ուղեկցությամբ։ Դրանցից մեկում՝ ծառի մի կողմից լուսնի, մյուս կողմից՝ արևի նշաններն են պատկերված[27]։

Արև-բույս-հող կապի հարաբերության գաղափարաբանությունը երևան է գալիս նաև վաղ հայկական ժամանակաշրջանում՝ հեթանոս հայերի միջավայրում։ Հնագետ Ս. Եսայանը Իջևանում հայտնաբերել է քարե աղորիք, որի վրա երկու արևի խորհրդանիշ-սվաստիկա է փորված, որ դարձյալ վկայում է արևի հմայական ազդեցությունը բույսի և հողի վրա, որի արդյունքը հացահատիկի առատ բերքն է։

Այս մտայնությունը տարածված է եղել նախապատմական ժամանակաշրջանում, իշխող է եղել շատ ժողովուրդների հոգեբանության մեջ։ Օրինակ՝ հին հնդիկների մոտ Ագնին, որն իր ծընունդով չափազանց նման է մեր Վահագնին, ուղղակիորեն օգնում է բույսերի հասունացմանը։ Վեդայական հիմներից մեկում ասվում է, թե նա իր բոցով ջերմացրեց հողը։ Նա էլ մեր Վահագնի նման կապված է ջրի, հողի ու երկնքի հետ, և քանի որ այս երեք աշխարհներն ամենուրեք պատկերացվում էին միասնաբար, նա էլ, ըստ այդ պատկերացումների, իր լույսով ձգվում էր երկրի, երկնքի ու օդային տարածության մեջ։ Երկրի վրա նա հանդես էր գալիս օջախի ձևով։ Կրակը, ըստ Ագնիին նվիրված վեդայական մի հիմնի, համարվում էր երկրի գիշերային տերը, որից էլ վաղ առավոտյան ծնվում էր ծագող Սուրիան, այսինքն նույն արևը[28]։ Հավանաբար այս նույն գաղափարի արտահայտությունն են Հայաստանում մ.թ.ա. III հազ. կացարաններում մշտապես հանդիպող պաշտամունքային օջախները։

Ավելի ուշ ժամանակներում աշխարհի շատ ժողովուրդների երկրագործական կենցաղում տարածված էր հերկած դաշտով իբրև արև՝ այրվող օղ կամ պարզապես օղ գլորելու սովորությունը, հողը բեղմնավորելու, ջերմացնելու և բույսերի աճն արագացնելու նպատակով։ Այս սովորությունը, անկասկած, վերը նշված նախնադարյան գաղափարաբանության ու պատկերացումների ավանդական շարունակությունն էր։

Հայ ազգագրության մեջ նման սովորություն թեպետ չի գրանցվել, սակայն «Սասնա ծռերի» պատումներից մեկում կարելի է տեսնել նման սովորույթների և պատկերացումների արձագանքները։ Երբ Սանասարն ու Բաղդասարը փախչում են Մսրա Մելիքի երկրից և գալիս մոր մոտ, նա իր որդիներին ասում է.

«Որդիք, եկեք, ձե էրկու-իրեք բոլոր հաց թխըմ,
Տարեք էնա տարի գլոխ գլորեք, ասեք.
Ճնճռախոտիկ, պաս գանա, արի զատիկ։
Արի, մտի իմ խոր, մոր թանի թասիկ»...[29]։

Առաջին երկտողում պահպանված են արևի խորհրդանիշը (այստեղ՝ կլոր հաց, նոր թխած տաք հաց) հողի վրա գլորելու հնավանդ սովորույթի հետքերը, իսկ երկրորդ երկտողում՝ այդ ծիսական արարողության բուն նպատակը, երբ պասի (մեծ պասի) վտարման և զատկի կանչով վանվում է ձմեռն ու հրավիրվում է նոր գարունը, այսինքն՝ վերածնված բույսը՝ հացահատիկը։ Եվ պատահական չէ, որ կլոր հաց-արևները գլորողները երկվորյակներ են, որոնք իրենց մեջ կրում են ամպրոպ-կայծակի աստվածության հատկանիշներ։

Իբրև վաղ երկրագործների կողմից երկրպագվող աստվածություն, արևը մեր ժայռանկարներում հանդես է գալիս նաև երկրագործության, մարդկանց և կենդանիների հետ առնչվող այլ աստվածությունների զուգորդությամբ։

Այս ժայռանկարները համոզում են, որ արևի աստվածը Հայկական լեռնաշխարհի նախնադարյան երկրագործների կողմից երկրպագվում էր նաև իբրև հողագործության աստված։ Արևի աստվածությանը այսպիսի դեր էին վերագրում նաև այլ երկրներում։ Օրինակ՝ Ալպյան ժայռապատկերներում արևի աստվածները պատկերվում էին նաև գերանդին ձեռքներին բռնած։ Իսկ մեր «Սասնա ծռերում» Մհերը, Դավիթը պարզապես իրենք էին լծվում գութանին և գերբնական ուժով միանգամից վարում հսկայական հողատարածություններ։

Մեր ժայռանկարներում արևը հաճախ պատկերվում է օձի հետ միասին։ Ելնելով դրանց կոմպոզիցիոն սյուժեներից, հնարավոր է ենթադրել, որ Հայկական լեռնաշխարհի մեր նախնիները, դեռևս նեոլիթ-էնեոլիթյան ժամանակներից սկսած, ունեցել են առասպել, որի համաձայն վիշապը (—օձը) կլանել է կամ կուլ տվել արևը։

Այսպես, Գեղամա լեռներում մ.թ.ա. III հազ. պատկանող մի կոմպոզիցիայում (աղ. 73, նկ. 2) ներկայացված է խաչաձև արև, որ գտնվում է գալարվող օձի ներքո։ Վերջինս կարծես թաքցրել կամ պահել է արևը, որի կողմն են սուրում (օձե-

[27] Նույն տեղում, էջ 31, աղ. XVI, նկ. 9։

[28] «Ригведа», М., 1972, стр. 88, Гимн Сурье и Агни-Вайшванаре, 2.

[29] «Սասնա ծռեր», հատ. Ա, պատ. ԻԳ, էջ 983—984, էջ 153։

5—1050

րի շարժումը այնքան դինամիկ է, որ միանգամայն կարելի է «սուրալ» բառն օգտագործել) ևս հինգ օձ։ Այստեղ էլ հենց դրսևորվում է առասպելական թեման։ Վիշապ օձերի հետ կռվի են բռնվել երեք հերոս, մի հանգամանք, որ հիշեցնում է Սանասար-Բաղդասարի կամ հայ ժողովրդական հեքիաթներում բազմիցս հանդիպող երեք եղբայրների կռիվները վիշապների դեմ, նրանց հաղթանակը և արև-աղջիկներին վիշապի գերությունից ազատելը։ Այս կոմպոզիցիայում վիշապ-օձերի մոտ երկու այծ—կայծակ են պատկերված։

Երբեմն այս վիշապները երկգլխանի են, ինչպես Գեղամա լեռների (աղ. 81, նկ. 2) ժայռապատկերում։ Այստեղ վիշապը բացել է իր երախը՝ արևը կուլ տալու համար։ Վիշապի ներքո դարձյալ այծ-կայծակն է կանգնած։

Մի այլ (աղ. 63, նկ. 1) ժայռապատկերում ներկայացված է նման մի սյուժե։

Օձ-վիշապի գալարների ներքո պատկերված է արևը։ Նա իրենից ներկայացնում է շրջանագիծ, ցած կախված երեք ճառագայթներով։ Սա ցույց է տալիս արևամուտը, մայր մտնող արևը։ Արևն ու վիշապը ուղեկցվում են մեծ ու փոքր այծերի չորս պատկերներով։

Հնարավոր է մտածել, որ մեր նախնիները արևի մայրամուտը համեմատել են վիշապի կողմից նրան կուլ տալու հետ (կամ օձն էլ մայր մտնող արևի խորհրդանիշ էր, ինչպես հին միջագետքյան առասպելում, որտեղ մայր մտնող արևը համեմատվում է կրակե օձերի հետ)։

Նման առասպելական սյուժեների առկայությունը մեր ժայռապատկերներում և հայ բանահյուսության մեջ պահպանված առասպելների մեզ հասած փշրանքները իրավունք են տալիս մտածելու, որ հների պատկերացմամբ անձրև գալուց առաջ ամպերի կուտակվելը, երկնքի մթագնելը և արևի ծածկվելը ամպերի ետևում. դարձյալ նույնացվում էր վիշապի կողմից արևը կլանելու հետ։

ԵՐԿՆԱՅԻՆ ԱՂԵՏԻ ՆԱԽՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՌԱՍՊԵԼԸ

Վերը նշված արևագունդ-օձավիշապ պատկերներից բացի, Գեղամա լեռների ժայռանկարներում կան մի շարք տեսարաններ, որոնց մեջ արևի սկավառակին փոխարինում են թռչուններ կամ մարդակերպ արեգակնային աստվածներ։ Այս տեսարանները բացառիկ ուժով ու հակիրճությամբ վերարտադրում են արևի ու վիշապի, արև-թռչնի ու վիշապի, արև-աստծո ու վիշապի պայքարը, որ հայտնի է ողջ հին աշխարհում իբրև արև-թռչունի հակամարտություն կամ «տիեզերական աղետի առասպել»։ Ահա այս կռվի բազմազան դրվագներն են արտացոլված մ.թ.ա. III—I հազ. ժայռանկարների, խեցեղենի, բրոնզե գոտիների վրա և այնուհետև հայ աղբյուրներում[30], «Սասնա ծռերի» տարբեր պատումներում, ժողովրդական հեքիաթներում և հնագիտական հուշարձաններում[31]։

Արև-թռչունի և օձավիշապի հակամարտության հնագույն դրվագները հանդիպում են Գեղամա լեռների մ.թ.ա. III հազ. մի քանի ժայռանկարներում, նույն ժամանակաշրջանի խեցեղենի զարդանախշերում[32] և մետաղե առարկաների վրա[33]։ Ծանոթանանք այդ տիպի ժայռապատկերներից մեկին (նկ. 21)[34], որ կազմված է թռչունի, օձի, այծի և երկնային մարմինների երկրաչափական պատկերներից։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասն զբաղեցնում է մի հզոր թռչուն՝ ուղիղ, հաստ ոտքերով, եռանկյունի մարմնով, կեռ պոչով, հաստ վզով ու բաղանման գլխով։ Նա ամուր կանգնած է գետնին, թաթով գամել է հսկա օձավիշապի պոչը և ձգտում է կտցահարել նրա գլուխը։ Օձը ծառս է եղել թևավորի դեմ։ Մի իսկական պայքար, որոշակի, պարզ ու հակիրճ։ Պատկերի վերին անկյունում առկա է թռիչքով մոտեցող մի այլ թռչուն՝ մի փոքրիկ սկավառակ կտցին։ Թռչուններից աջ և ներքև փորագրված են արևի սկավառակ, լուսնամահիկ և արու այծ։ Այս և նման պատկերների մանրազնին ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ բոլորն էլ կազմված են պարբերաբար կրկնվող միևնույն տարրերի՝ պատկեր-սիմվոլների համադրությամբ և աչքի են ընկնում ձևաոճաբանական, պատկերագրական ու կանոնիկ միասնությամբ։ Նշանակում է, դրանք բոլորն էլ կառուցված են առասպելական միևնույն հենքի և արվեստագիտական նույն հնարավորությունների հիման վրա։ Նման կոմպոզիցիաների հիմնական էությունը թռչունի և օձավիշապի պայքարն է, որ գրեթե մշտապես ավարտվում է թռչունի հաղթանակով: Արևի և լուսնի երկրաչափական պատկերների առկայությունն այս կոմպոզիցիաներում պարզորոշ ցույց է տալիս, որ թռչունի և օձի կռիվը սովորական երևույթ չէ, այլ այն տեղի է ունենում տիեզերքում՝ երկնային օվկիանոսում, երկնային տարբեր տարրերքների միջև։ Ըստ այդմ, եթե արևագնդով ուղեկցվող թռչունը խորհրդանշում էր

---

[30] Մովսես Խորենացի, Ա, ԼԱ։

[31] Թադ. Ավդալբեգյան, Միհրը հայոց մեջ, Վիեննա, 1929, էջ 80—86։

[32] Ս. Սարդարյան, Նախնադարյան հասարակությունը Հայաստանում, Երևան, 1967։

[33] А. Ш. Джавахишвили, Л. И. Глонти, Урбниси, I, Тбилиси, 1962, табл. XXXVI.

[34] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Ռ. Իսրայելյան, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, նկ. 156։

արևի, լույսի, բարու սկզբունքը, ապա օձը, վիշապը (հաճախ դևը) ներկայացնում էր Երկնային քաոսը, խավարը, մութը, չարը: Տիեզերական այս երկու ուժերը մշտական հակամարտության մեջ էին, նրանց պայքարի ելքից էր կախված աշխարհի բարօրությունը։ Երկնային ուժերի այս անհաշտ հակամարտությունը ընկած է աշխարհի ծագման մասին գոյություն ունեցող հին շումերական, բաբելական, խուրրիական, եգիպտական գրավոր աղբյուրներում պահպանված արարչության առասպելների հիմքում և նույն գծերով արտացոլված նրանց արվեստի հնագույն հուշարձաններում։ Ըստ այդմ, հինարևելյան առասպելներում արդեն մ.թ.ա. III հազ. արևն ու օձավիշապը անձնավորվում են ոչ միայն թռչնի ու օձի, այլ նաև մարդակերպ հերոսների կամ աստվածությունների կերպարանքով։ Հայկական լեռնաշխարհի արվեստի հուշարձաններում այդ դրափոխությունը հստակորեն արտացոլվում է մ.թ.ա. II—I հազ., երբ արևի սկավառակի կամ թռչնապատկերների ուղեկցությամբ հանդես են գալիս նույն օձավիշապների դեմ մարտնչող արեգակնային կամ կայծակնային մարդակերպ աստվածներ, որոնք հաճախ ոչնչացնում են օձավիշապին սեփական ճառագայթման, այն է՝ կայծակնացայտ շանթի միջոցով։

Իրենց էության հիմնական գծերով Հայաստանի մարդակերպ արևակայծակային այս աստվածները սերտորեն առնչվում են մի կողմից հին արևելյան և առանձնապես ուրարտական, մյուս կողմից՝ հայ հեթանոսական դիցարանի աստվածությունների, ինչպես նաև «Սասնա ծռեր» դյուցազնավեպի կիսաաստված հերոսների հետ, որոնք իրենց բրոնզեդարյան նախատիպերի նման մշտապես կապված էին արևի ու կայծակի, աստղերի, երկնքի, երկնային ծովի, արծիվ կամ բազե թռչունների, ինչպես նաև վիշապամարտի հետ։ Հիշենք, որ նրանք իրենց աստղ-աբեներն ունեին երկնքում, որ նրանց մարմնի վրա արևը խորհրդանշող բնածին խաչեր կային, որ նրանք իրենց հուր-կայծակ ձիով ու կայծակե սրով հասնում էին արեգակին, սուզվում օվկիանի հատակը, մարտընչում ծովավիշապի դեմ, նրա երախից ազատում ոսկե մատանին, անգին ակը (արևը), գերությունից վերադարձնում արև-աղջկան[35]։

Գեղամա լեռներում և Սյունիքում առանձնապես շատ են հանդիպում վիշապամարտի տեսարաններ, որոնց մեջ օձավիշապների դեմ թռչունի փոխարեն հանդես են գալիս արևամարտիկ կամ կայծակնամարտիկ մարդակերպ աստվածները։ Սրանք զենքով, մարմնից արձակվող շանթ-կայծակներով, հմայական ներգործությամբ կամ այլ միջոցներով վանում, հեռացնում են արևազնգի վրա հարձակվող օձերին։

Թվարկված պատկերներից մեկում փորագրված է գալարվող հսկայամարմին մի օձավիշապ, մարմնի տարբեր մասերի անկանոն ելուստներով։ Մարդակերպ արև-կայծակի աստծո պատկերը տեղադրված է օձավիշապի պոչի գալարի տակ։ Ճողոպրող սողունը ձգտում է պոչի հարվածով վնասել արևամարդուն, իսկ վերջինս վանում է նրան թևերի կախարդական կեցվածքով և իրենից շանթող ճառագայթներով։ Նրա աջ անութի տակ ապահովաբար «պահված է» վիշապից փրկված արևի սկավառակը (աղ. 81, նկ. 1)։

Մենք ոչ մի կասկած չունենք, որ մարդակերպ այս աստվածները իրենց մեջ կրում են արև-կայծակի հատկանիշներ, ինչպես մեր «Սասնա ծռեր» վեպի հերոսները։ Սյունյաց պատկերներից մեկում արև-կայծակ աստվածը ներկայացված է լուսնաձև պսակով, արևի սկավառակով, վերջույթներից «ժայթքող» ճառագայթափնջերով։ Արևի սկավառակի վրա ձախից հարձակվում է մի հսկա օձավիշապ։

Մի այլ ժայռանկարի աջ մասում փորագրված է ծառս եղած մի հսկա օձ, իսկ նրա դիմաց հրացոլք ներկայացնող մի կայծակնամարդ՝ կանգնած դիրքում, ողնաշարի, կողերի, ոտքերի ու մարմնի այլ մանրամասների ճառագայթների տեսքով, կլոր գլխով, հսկայական ձեռքերի մատ-ճառագայթներով։ Արտաքնապես խաղաղ այս պատկերը, մեր կարծիքով, ամպրոպային կռվի տեսարան է (նկ. 24)։ Հրեղեն դյուցազնը կամ կայծակի աստվածը հալածում, վանում է օձավիշապին իր ճառագայթներով, իր հրով։ Այդպիսին էր նաև հայոց վեպի սիրելի հերոսը՝ ջրածին, կիսաաստված Սանասարը՝ իր ծովային հրեղեն ձիով, իր ծովեղեն կայծակի թրով, որոնք Աբեղյանի սուր դիտողականությամբ, միևնույն կայծակնային երևույթի տարբեր անձնավորումներն են, մեր ժայռանկարային աստվածների նման ամբողջովին բոց ու ճառագայթ ներկայացնող լուսավոր, պայծառ ու ամենահաղթ։

«Սասնա ծռեր» վեպի նման, մեր հնագույն ժայռապատկերները ներկայացնում են նաև «Հազարամյա» վիշապների, որոնց երախի մեջ պատկերված է արևի սկավառակը՝ «Սասնա ծռերի» ոսկե մատանին կամ անգին քարը (աղ. 81, նկ. 2)։

Այդպիսի վիշապ ներկայացված է Գեղամա լեռների Փոքր Պայտասարի գագաթի ժայռանկարներից մեկում և պատկանում է մ.թ.ա. III հազ.։ Օձավիշապն զբաղեցնում է ժայռաբեկորի աջ մակերեսը, բաց երախի մեջ ներգծված է օղակաձև կամ սկավառակաձև մի մարմին, որը արվեստի

[35] Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. 1, Երևան, 1966, էջ 417—418։

նախնադարյան հուշարձաններում խորհրդանշում է արևը, իսկ վիշապի խաչաձև պոչի տակ ներկայացված է մի այծ (աղ. 81, նկ. 2)։ Այս կոմպոզիցիայի ներքին իմաստը միանգամայն պարզ է։ Այստեղ ներկայացված վիշապ-ձկը նույնությամբ կրկնում է հայ ժողովրդական հավատալիքների և հեքիաթների «հազար տարեկան հսկա օձերին», որոնք կարող էին կլանել երկիրն ու արևը[36]*։ Քննարկվող պատկերի մեջ օձավիշապը հաղթում է արևին, կլանում այն, կամ, համենայն դեպս, պահում իր երախում։ Արևը պատկերվում է իբրև սկավառակ, օղակ կամ մատանի՝ իսկ և իսկ հայ ժողովրդական վեպի ծովային վիշապի երախում պահվող ոսկե մատանու կամ անգին ակի նման։ Վեպի պատումների մեջ ծովային հրեշի թշնամին է ամպրոպամարտիկ դյուցազն Սանասարը, որ գալիս է Պղնձե քաղաք Քառսուն ճյուղ ծամ Դեղձուն Խաթուն անունով արեգակնային աղջկան ազատելու և կնության առնելու համար։ Սակայն աղջկա սիրուն կարելի էր արժանանալ միայն ոսկե մատանին կամ անգին ակը վիշապի երախից ազատելու գնով.*

«...*որդի, էնու (աղջկա) սեհրը՝ երբ ծովու* կղզին, մատնեք վիշապի բերանի մեջ է, հրեղեն մարդըմ ըլնի, որ էրթա, մտնի ծով, վիշապի բերնեն հանի, *բերի և անու սեհը բաթալ ըլնի». Սանասարը «գնաց մտավ ծովու տակ, տեսավ վիշապ գլուխ բարձրացրեր, չանգալ վերևանց էթալ, վիշապի բերնեն զմատնեք էհան, դարձավ իրի, կուշ էլավ, քնավ»։*

Վեպի պատումներին հետևելով՝ այնուհետև իմանում ենք, որ ծովային հրեղեն դյուցազն Սանասարը ազատում է վիշապի բերանից ոսկե մատանին կամ անգին ակը, և անձրև է հորդում, ցամաքած երկիրը շենանում է, երևում է արեգակը, սմն ու մութը չքանում, լուսավորվում է քաղաքը։ Վեպում դիպուկ ու անմիջական է նկարագրվում Սանասարի հաղթանակը ծովային հրեշի դեմ. «Սանասար զձին քշեց մեջ ծովուն... վեր վիշապի գլուխն դարձավ. գուրզըմ զարկեց վեր վիշապի գլխուն, վիշապ զինք թափ էտու, ակ բերնեն թռավ, գնաց մեջ դաշտին։ Վիշապ զինք թափ էտու, ջուր էլից քաղաք, ինչպես անձրև գա, ընցգուն զքաղաք էթաց»։ Մի այլ պատումում, երբ Սանասարը կռվում է ծովային վիշապի դեմ, «ծովը կատաղում է», բարձրանում է «վիշապ-քամին»՝ ամպրոպն ու պտտահողմը, և անձրև է գալիս այն քաղաքում, ուր ջրի ու հացի պակասություն կար[37]*։ Աբեղյանն արդարացիորեն նկատել է, որ «այս պատմությունը պարզապես ամպրոպային կռվի մի առասպել է»։ Այժմ կարելի է պնդել, որ նախնադարյան Հայաստանի մ.թ.ա.* III—I հազարամյակների հուշարձաններում առկա են ամպրոպային կռվի առասպելի հետ կապված բազում ժայռանկարային սյուժեներ, որոնք հիմք են տալիս մտածելու, որ վիշապասպան Սանասարի պատմությունը հերոսավեպում նախնադարյան կոսմիկական առասպելի հետնագույն տեղական արտահայտություններից մեկն է:

Տեսնենք, թե ինչ է նշանակում «ամպրոպային կռիվ» կամ «տիեզերական աղետ» հասկացությունը։

Հինարևելյան տիեզերական առասպելի համաձայն, հնագույն ժամանակներում, երբ դեռ չէին ձևավորվել երկիրն ու տիեզերքը, գոյություն ուներ տիեզերական մի հսկա օվկիանոս, որի մեջ ապրում էր նախասկզբնական մի էակ՝ օձի կամ վիշապ-դևի կերպարանքով, ինչպես «Սասնա ծռերի» երկնածովի վիշապը։ Լինելով օվկիանի և, ընդհանրապես, ջրերի խորհրդանիշ, այս օձավիշապը մարմնավորում էր տիեզերական քաոսը, կյանքի ծագմանը նախորդող աշխարհի նախասկզբնական վիճակը[38]*։ Հասկանալի պատճառով այս վիշապը հետագայում դարձավ նույն նախասկզբնական վիճակին վերադառնալու սիմվոլը, կյանքի ոչընչացման, կործանման, ջրհեղեղի սիմվոլը։ Բաբելական սեպագիր աղբյուրներից մեկում համաշխարհային ջրհեղեղի տարին կոչվում է «ոռնացող վիշապի տարի»։ Հնդկական առասպելում օձավիշապը ապրում է տիեզերական անդնդախոր ծովում և մեկ անգամ առևանգելով երկիրը, նրա հետ միասին սուզվում է օվկիանի հատակը, ինչպես մեր վեպի վիշապը։ Նրա դեմ մարտնչող աստվածը ազատում է երկիրը և բարձրացնում այն ջրի երեսին։ Սրվանձտյանցի գրանցած հին զրույցներից մեկում էլ «հազար տարեկան վիշապը կուլ է տալիս երկիրը»։*

Օձն ամենուրեք հանդես է գալիս իբրև աղետի սիմվոլ, իբրև արևի աստվածությանը հակադրվող սկզբունք։ Հին Եգիպտոսում էլ աշխարհի կարգին հակադրվող սկզբունքը նույն վիշապ-օձն էր, կամ «տիեզերական օձը», որը հանդես էր գալիս մերթ խավարի կործանարար ուժը մարմնավորող Ապոպիս օձի, մերթ ջրհեղեղ հարուցող աստվածուհու կերպարով։ Սրան ամենուրեք հակադրվում է Ռա (արևի) աստվածը, կյանքի ու աշխարհի կարգի կրողը։ Հին եգիպտացիների պատկերացումների համաձայն ամեն անգամ, երբ արեգակը ծագում էր կամ մայր մտնում, Ապոպիս օձը փորձում էր խորտակել այն նավակը, որով իր

[36] Գ. Սրվանձտյանց, *Գրոց-բրոց, էջ 92, Կ. Պոլիս, 1874։*

[37] Մ. Աբեղյան, *նշվ. աշխ., էջ 417—418։*

[38] А. Горбовский, Загадки древнейшей истории, М., 1973, стр. 19, 29 *և այլն։*

պտույտն էր կատարում երկնային օվկիանում արևի Ռա աստվածը։ Եվ ամեն անգամ, երբ արեգակը դուրս էր գալիս ամպերի ետևից, հին եգիպտացիք ասում էին՝ «Ռա աստվածը հաղթեց Ապոպիս օձին»։ Այս նույն երևույթը տարբեր երանգներով կրկնվում է հին հուդայական կրոնում, Ասորեստանում, խուրրիական աշխարհում, Չինաստանում, Հնդկաչինում, Աստրիքից մինչև հին Իտալիա և նույնիսկ ամերիկյան նախնադարյան ցեղերի շրջաններում։ Եվ անկախ առասպելների տարբեր երանգներից, նշված վայրերի արվեստի հուշարձաններում տիեզերական կռվի տեսարանը ներկայացվում էր օձավիշապի, արևազնդի և նրա խորհրդանիշ թռչնի հակամարտության միջոցով, այնպես, ինչպես մեր ժայռանկարներում։ Իհարկե, տարբեր մշակութային արեալներում այս պատկերներն ունեին իրենց ուրույն գծերն ու առանձնահատկությունները, սակայն էական կետերում նրանք համընկնում են[39]։

Տիեզերական աղետի խորհուրդն արտահայտող այս սիմվոլիկ պատկերներից զատ, հին Արևելքում արարչության առասպելի հիման վրա պատկերում էին նաև ավելի ընդարձակ տեսարաններ, որոնց մեջ հանդես էր գալիս տարբերքի հակամարտությանը մասնակցող մարդակերպ, կիսամարդակերպ աստված-աստվածուհիների մի ամբողջ խումբ։ Դրանցից առավել հետաքրքրականը խուրրիական առասպելի հիման վրա կազմըված՝ Պարսկահայքի ոսկե գավաթի տեսարանն է, որ կատարված է մ.թ.ա. II հազ. վերջերին[40]։ Խուրրիական այդ առասպելը լայնորեն տարածված էր ուրարտահայկական, իրանամարական աշխարհում և իր իսկ բուն էությամբ անքակտելիորեն կապվում էր հետնագույն հայկական առասպելի ու վեպի հետ, հանդիսանալով սրանց բուն արմատն ու ակունքը։ Արևելքի հնագույն այս առասպելը տարածված էր ոչ միայն Աքեմենյան ու Սասանյան Իրանում, այլև հազարամյակներ առաջ հազար ու մի տարբերակներով պատմվում էր հին Շումերում, Բաբելոնում և Ասորեստանում։

Նկ. 26—Այժմ ավելի մոտիկից ծանոթանանք Հասանլուի ոսկե գավաթի դրվագներին։ Այն հայտնաբերվել է Պարսկահայաստանի Կապուտան լճից ոչ հեռու գտնվող Հասանլուի պալատական շինության ավերակներում, մի շինություն, որն իր էությամբ, հնագիտական բոլոր նյութերով կապվում էր խուրրի-ուրարտական, ասորեստանյան և ուշ բրոնզեդարյան Հայաստանի մշակույթների հետ։ Ուսումնասիրելով այդ բացառիկ իրը, էդիթ Պորադան ցույց տվեց, որ նրա վրա դրվագված պատկերները ներկայացնում են կոսմիկական կռվի մի ցայտուն տեսարան։ Հակամարտի մեջ են մտել հին ու նոր աստվածների ներկայացուցիչները։ Մի կողմից՝ խուրրի-ուրարտական երիտասարդ աստված Թեշուբ-Թեյշեբան, որ մեր Սանասարի նման կռվում է «երկնային աշտարակում» («Պղնձե քաղաքում») պաշարված իր հարսնացուին ազատելու, աշխարհին կենսատու լույս, ջերմություն, ջուր ու առատություն բերելու համար, մյուս կողմից՝ հին աստվածների հրեշավոր զավակ քարե հսկա վիշապը, որ մեր վիշապների նման երկրածովային, երկկենցաղ, խառնամարմին մի հզոր էակ է։ Նրա ժայռեղեն մարմինը դուրս է ցցվել ծովի անդընդախոր հատակից և ստորին մասում եռամարմին զարհուրելի օձավիշապի տեսք ունի՝ գայլի կամ շան երեք երախաբաց գլուխներով։ Նրա մարմնի վերին մասը լիովին մարդկային է, սակայն թևերն ավարտվում են կենդանական ուժեղ մագիլներով։ Մի խոսքով՝ մարդկային չար էությամբ օժտված օձաշապկով մի էակ, որոնցով լի են հայ առասպելական զրույցները։ Կռիվն օրհասական է, երիտասարդ Թեշուբի մարմինը խիստ լարված է, մեջքը ճկված, առաջ մեկնած թևերը պաշտպանված են մետաղե վահանակներով։ Մարտնչող աստվածներն ունեն իրենց օգնականները, ինչպես Սասնա հերոսները, Տիգրանը, Գաբրիել հրեշտակը, վրաց Ամիրանը[41] և ուրիշներ։ Թեշուբը կապված է հզոր թռչնի (արծվի կամ բազեի) և կինաստվածուհու (Իշտարի կամ Անահիտի) հետ։ Վերջինս բազմած է ճախրող հսկա թռչնի մեջքին և ազատվում է մահից։ Այս խմբի դիմաց կանգնած է օձավիշապի օգնական աղեղնավորը, որի ճակատակալը պսակված է ռելիեֆ օձագլուխներով։ Այստեղ մեր զրույցների օձավիշապը բացահայտորեն մարդեղինացված է։ Նա ձգտում է պիրկ լարված նետով սպանել ճախրող թռչունին, կործանել երկինքը, վայր բերել աստվածուհուն։ Ինչպես պարզ երևում է, այս տեսարանում դարձյալ արծարծվում է թռչնի և օձավիշապի կռիվը, ավանդական մի պատկերացում, որն ընդհանուր է դառնում ողջ Արևելքի համար արդեն մեզանից հինդ հազար տարի առաջ։

Քննարկված նյութերի մեջ մեր էպոսը, առասպելը գտնում են իրենց նախնադարյան-հինարևելյան վաղեմի արմատները։

[39] А. Горбовский, նշվ. աշխ., էջ. 7—11։

[40] E. Porada, Alt Iran, Baden-Baden, 1962, s. 84—93.

[41] М. Я. Чиковани, Народный эпос о прикованном Амиране, М., 1966, стр. 11—16.

ԳԼՈՒԽ ՅՈԹԵՐՈՐԴ

ՆԱԽՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԺԱՅՌԱԳՐԵՐԸ

ՊԱՏԿԵՐԻՑ՝ ՆՇԱՆԱԳԻՐ

Ինչպես համոզվեցինք նյութի վերլուծությունից, Հայաստանի անգիր ժամանակաշրջանի պատմության համար ժայռապատկերներն ունեն անփոխարինելի նշանակություն։ Դրանք գիր ու գրականության բացակայության պայմաններում ժամանակին կատարել են գրավոր աղբյուրների յուրատեսակ դեր և նախնական ժամանակների համար ինֆորմացիայի հարուստ տվյալներ են պարունակում։ Կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ դրանք հիմք ու ակունք են նախասկզբնական գիր ու դրչության, որոնք ընդհանրապես ծայր են առնում իրերի, առարկաների, կենդանիների, մարդկանց, լուսատուների պատկերներից։ Պատահական չէ, որ նախապատմական Եգիպտոսում, վաղ Հունաստանում, հին սլավոնների մոտ, Հայաստանում, Վրաստանում և այլուր «գիր» և «նկար» հասկացությունները միշտ էլ համընկել են։ «Գրել» բառը միաժամանակ նշանակել է և գրել, և նկարել։ Մեր հեռավոր նախնիները սկսել են գրել պատկերներով, որոնք հետագայում կամ անհետ կորել են, կամ էլ հարյուրամյակների, հազարամյակների ընթացքում զարգանալով, դարձել մտքերի, գաղափարների, խոսքի հաղորդման կարևորագույն գրաֆիկ միջոցներ։ Այսպիսի նույնիսկ պարզունակ գրերի գյուտը մարդկային մտքի հանճարեղ փայլատակումներից է և զարմանալի չէ, որ հին ժողովուրդների մոտ (եգիպտացիներ, բաբելացիներ, ասորեստանցիներ, հրեաներ, հույներ, հայեր և այլն) գիրը համարվել է աստվածային պարգև, իսկ գրերի հեղինակները՝ աստվածներ կամ սրբեր։

Մ.թ.ա. V—IV հազ. սկսած նախնադարյան նահապետական կյանքի զարգացումը ողջ Մերձավոր Արևելքում հրամայաբար տանում էր դեպի գրի ծագումն ու զարգացումը։ Առաջացան գրչության անդրանիկ, բայց շատ կենսունակ ձևեր, որոնց վերծանված տվյալների վրա են հիմնված մեր բոլոր գիտելիքները հին աշխարհի մայր քաղաքակրթությունների վերաբերյալ։

Հայաստանն էլ իբրև հինարևելյան քաղաքակրթության ծայրամասային երկիր, իր վաղ զարգացած սոցիալ-տնտեսական հարաբերություններով, հոգևոր ու նյութական մշակույթի համեմատաբար բարձր մակարդակով պետք է, որ անցներ զարգացման գրավոր փուլին։ Դժվար է նշել Հայաստանում առաջին նշանագրերի ծագման ստույգ ժամանակը։ Հավանական է, որ այդպիսիք մ.թ.ա. IV հազ. առաջ են եկել իբրև ժայռանկարների իմաստային սիմվոլիկ հավելումներ՝ նրանց վիպական, առասպելական բնույթը ճշտելու կամ ավելի դիպուկ դարձնելու համար։ Համենայն դեպս, մ.թ.ա. IV հազ. ժայռանկարներում առկա են արդեն փոքրաթիվ պայմանական այնպիսի պատկերներ, որոնք բավականաչափ հեռացել են առարկայի ճշգրիտ նկարագիրը արտահայտելուց։

Մ.թ.ա. III հազ. այդ տիպի պատկեր-գրերը խիստ բազմանում են, հանդես են գալիս նշանագրեր ու գաղափարագրեր. ժայռապատկերների առանձին խմբերում, Ջավախքի, Պարսկահայքի ծիսական անոթների վրա երևում են առաջին պատկերային գրությունները։ Խեցեղենի վրա դրանք ներկայացված են մեկ կամ մի քանի շարքով, առանձին-առանձին տառերի ձևով շարված, երկնային սիմվոլների, անկյունիկների, թռչնապատկերների, նշանների, պարույրների, ռոմբերի, ցանցերի պատկերագրեր։ Նման գրություններ հանդիպում են նաև Գեղամա լեռների, Արագածի, Արմավիրի, Յոլակերտի, Սյունյաց մ.թ.ա. III—I հազ. հուշարձաններում, որոնց մի մասը, հավանաբար, կես-ժայռանկարային, կես-արձանագրային բնույթ ունի, իսկ մյուսը՝ լրիվ արձանագրային (Յոլակերտ, Արմավիր)։ Այդ նշանները ըստ երևույթին գոյականներ ու դրանցով կազմվող գա-

ղափարագրեր են։ Ժամանակի ընթացքում դրանց կապակցված իմաստը որոշ չափով դյուրըմբռնելի կդառնա, սակայն վերջնականապես ընթեռնելի՝ հազիվ թե։ Սակայն պիկտոգրաֆիայի (պատկերագրության) նշանակությունը մեզ համար շատ մեծ է, քանի որ այն հաղորդման նշանագրային իմաստաբանական կարևոր միջոց է և իր մեջ կրում է գրավոր խոսքի սաղմը, պատմում է երեվույթի մասին, բացահայտում նրա բուն էությունը:

Հայաստանի ժայռապատկերների ուսումնասիրության ընթացքում հայտնաբերվել են մոտավորապես հարյուր նշանագրեր, որոնց մեջ կան պատկերագրեր, սիմվոլներ և գաղափարագրեր։ Դրանցից 50-ը գրաֆիկական, իմաստաբանական քննության են առնված առանձին աշխատությամբ[1], որտեղ ցույց են տրված գոյականների նշանագրերով կազմված գաղափարագրերի առաջացումն ու իմաստային բևեռվածությունը, ուսումնասիրված են հասարակության սոցիալական կյանքի, նյութական արտադրության, կրոնական և տիեզերական պատկերացումների ոլորտներին վերաբերող նշանագրերի խմբերը։

Հայաստանում նախնադարյան այս նշանագրությունն իր զարգացման ընթացքում մտնում է ուրարտական մշակույթի մեջ և այստեղ հասնում իր բարձրագույն զարգացմանը։ Ուրարտական պեղածո նյութերում ամենուրեք հանդիպում են կավե աղյուսիկների, մետաղե իրերի, խեցեղեն անոթների վրա փոքրաթիվ նշանների կոմբինացիաներով կազմված գրություններ, որոնք հաճախ ուղեկցվում են նաև համառոտ սեպագիր արձանագրություններով։ Եթե հետագայում պարզվի, որ զուգահեռ հիերոգլիֆային և սեպագիր տեքստերը համանիշ են, ապա կարելի կլինի ենթադրել, որ ուրարտական շրջանի նշանագրությունը անցումնային բնույթ ունի, որ նրանում, բացի պատկերանշանագրային և գաղափարագրային ձևերից, առկա են նաև ֆոնետիկ արժեքներ։ Սակայն, ըստ երևույթին, ուրարտական տերության սահմաններում հիերոգլիֆիկ գրությունը լիովին չվերածվեց վանկագրության, քանի որ նման անցումը հարատև, տանջալից պրոցես էր։ Դրա փոխարեն ուրարտացիները հեշտությամբ որդեգրեցին Միջագետքի վերջնականապես մշակված վանկագրային սեպագրական համակարգը՝ հարմարեցնելով այն իրենց լեզվի պահանջներին։

Գրավոր այս լեզուն էլ հարմար չէր հնդեվրոպացի հայերին. այդ պատճառով էլ ուրարտական թագավորության անկմանը հետևեց նաև սեպագրի անհետացումը, իսկ նախնադարում ծայր առած և ուրարտական ժամանակաշրջանում զարգացած ու տարածված նշանագրությունը շարունակեց հարատևել վաղ հայկական մշակույթի մեջ։ Պատճառն այն է, որ հիերոգլիֆ գրության իմաստային դրսևորումներն ավելի դյուրըմբռնելի էին տարալեզու ժողովուրդների համար, քան սեպագիրը։ Ըստ երևույթին, հիերոգլիֆիկ այս գրերն առանձնահատուկ նշանակություն ունեին վաղ հայկական հեթանոսական մշակույթի զարգացման մեջ, մասնավորապես իբրև մեհենական՝ կրոնահմայական, աստղագիտական-աստղագուշակային գրեր, գըրչության որևէ այլ ձևի բացակայության պայմաններում։ Այլապես նրանք չէին պահպանվի հազարամյակների ընթացքում և հին աշխարհից չէին հասնի մինչև միջնադար, մտնելով անգամ ուշ միջնադարյան ձեռագրերը՝ «նշանագիր», «նշանագիր այբուբենից», «այս է նշանագիր հայոց ազգի», «բացատրութիւն առաջնոց դրոց և նշանագրաց», «նշանգիր իմաստնոց» խորագրերով։ Ճիշտ է, այս խորագրերի տակ, հարյուրավոր տարիների ընթացքում որոշ գրիչների կողմից նախնադարյան-ուրարտական հին նշանների ցուցակների մեջ մուծվել են ետմեսրոպյան հնչյունագրերով կազմված սղումներ, հավելումներ, կապգրեր, ծածկագրեր, սակայն այս երկու տրամագծորեն հակառակ շերտերը հեշտությամբ կարելի է զատել իրարից, և հինը համադրել նախնադարյան, ուրարտական և վաղ հայկական նշանների գրաֆիկական ձևերին, նրանց իմաստային դրսևորումներին։

Շուրջ հիսուն նշանների այդպիսի համադրում արդեն կատարված է և ցույց է տրված, որ նախնադարյան, ուրարտական և վաղ հայկական նշանագրերը լիովին համապատասխանում են միմյանց թե ձևերով, թե սեմանտիկ նշանակությամբ։ Ստորև դրվում է այդ համադրումների լրիվ աղյուսակը՝ նշանների իմաստաբանական արժեքներով (աղ. XII)։

Ինչպես երևում է բերված աղյուսակից, նախնադարյան-ուրարտական և հայկական նշանագրերում մի առանձին ստվար խումբ են կազմում տիեզերական երևույթներն ու, մասնավորապես, կենդանակամարային (զոդիակային) պատկերացումներն արտահայտող հասկացությունները։ Դըրանցում առկա են 12 այն համաստեղությունների գաղափարագրերը, որոնցով հնում հաշվում էին տարին։ Բոլոր այս գաղափարագրերը հնարավոր չէ քննարկել ներկա աշխատության սահմաններում։ Դրանց բուն էությունը և հավաստիությունը ապացուցելու համար բավական է քննարկել «խոյ» և «երկվորյակներ» նշանագրերն իրենց սեմանտիկ կապակցությունների մեջ։

---

[1] Հ. Ս. Մարտիրոսյան, Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը և նրանց ուրարտա-հայկական կրկնակները, Երևան, 1973։

«ԽՈՅ» ԿԵՆԴԱՆԱԿԱՄԱՐԻ ՊԱՏԿԵՐԸ ԵՎ ՆՇԱՆԱԳԻՐԸ

Գեղամա լեռների, Արագածի, Սյունյաց շատ ժայռապատկերներում մ.թ.ա. III հազ. սկսած խոյը հանդես է գալիս մեծ շղթայի մեջ արդեն նշանագրի ձևով։ Խոյանշանը ներկայացնում է ներքևից բաց մի կիսակլոր շրջանակ՝ առանցքային միջնորմով։ Կիսակլորները խոյի հզոր եղջյուրներն են, իսկ միջնորմը՝ մռութը կամ գլուխը։ Այս գաղափարագիրն էլ այլոց նման ստացվել է պատկերի առանձին տարրերի բացասման եղանակով (սյուն. 1)։ Բարեբախտաբար, Գեղամա լեռներում մ.թ.ա. III հազ. պահպանվել են կարևոր ժայռանկարներ, որոնք ցույց են տալիս ոչ միայն նշանագրի հաջորդական զարգացումը, այլև նրա ներքին իմաստն ու բովանդակությունը։

Այժմ գիտենք մեզ հետաքրքրող պատկերի փոփոխությունները տրամաբանական, գծանկարչական և իմաստային կապերի մեջ։ Գեղամա լեռների կոմպոզիցիոն պատկերներից մեկում (աղ. XII, նկ. 1) պահպանվել է խոյի միակ ամբողջական պատկերը՝ թռչունի, լուսին-արևի, ցլի և օձի պատկերների հետ։ Թռչնապատկերի տիպը շատ անգամ կրկնվում է բացառապես մ.թ.ա. III հազ. խեցեղենի վրա (աղ. XII, նկ. 7, 9)։ Արևը, լուսինը և ցուլը հայտնի են նույն շրջանի բազում ժայռապատկերներից։ Այստեղ հետաքրքիրն այն է, որ ցլապատկերն օժտված է օձագալար վերջավորություններով, որոնք խորհրդանշում են այդ կենդանու կապը ամպրոպ-կայծակի երևույթի հետ։ Խոյն այս կոմպոզիցիայում անմիջապես հետևում է ցլին։ Նրա գլուխը խաչաձև է, վիզը՝ երկար, եղջյուրները՝ պարուրաձև, մարմինը՝ երկար ու ճկուն, ոտին վերջավորություններն ավարտվում են գիշատչի ճանկերով, իսկ պոչը կեռ է։ Հնարավոր է, որ այս նշանավոր ժայռանկարը, ֆիգուրների տրամաբանական հաջորդությամբ աշխարհի արարչության գաղափարը բովանդակող առասպելաբանական ատաղձ ունենա։ Նման պատկեր պահպանվել է շատ ավելի ուշ շրջանի բաբելական առասպելի մեջ։ Այստեղ Մարդուկ աստվածը հաղթելով Թիամաթին, երկնակամարը զարդարում է 12 մեծ համաստեղություններով։ Սրանցից յուրաքանչյուրը երկնային դարպասը պետք է պահպաներ 2000 տարի։ Առաջին երկհազարամյակին նա պահապան կարգեց երկվորյակներին, այնուհետև՝ երկնային արջառին (ցլին) և հետո միայն խոյին։ Ապա Մարդուկը օրը բաժանեց Սին (լուսին) և Շամաշ (արև)՝ հայր և որդի աստվածների միջև։ Հայրը բացդեղնավուն թագ էր դնում և երկնակամար բարձրանում գիշերները։ Ցոթ օր դժվար էր տեսնել նրա թագը, մի շաբաթ հետո երևում էր թագի կեսը, այնուհետև՝ մյուս կեսը և ամսի վերջին՝ թագն ամբողջությամբ, իր գեղեցիկ փայլով։ Ամեն առավոտ Սինը թաքնվում էր երկնային դարպասների հետևը, և երկնակամարի արևելյան հորիզոնում երևում էր նրա աստվածային որդի Շամաշը, որը ցրում էր մութն ու ամպը, սարսափ ազդում բոլոր չար արարածների վրա։ Այնուհետև Մարդուկը լցրեց աշխարհը ծառ ու ծաղկով, կենդանիներով, իսկ նախահայր Անուն երկնքից բաց թողեց թևավորներին[2]։

Գեղամա լեռների երկրորդ ժայռապատկերը կարծես շարունակում է առաջին պատկերի և բաբելական առասպելի պատմությունը։ Նրա վերին մասում պատկերված է խոյի գլուխ՝ խաչաձև մռութով և պարուրաձև եղջյուրներով, սակայն մարմինն արդեն բացասված է։ Խոյի տակ կան ոտքերը կապած այծերի և պարանակապով հեպարդին պահող որսորդի պատկերներ (աղ. XII, 2)։ Երրորդ պատկերի մեջ խոյի գլուխը շեղանկյան տեսք ունի, իսկ եղջյուրները կիսաշրջան են կազմում։ Նրա հետ միասին պատկերված են ջրային թռչունների պատկերներ, որոնց զուգահեռներն հանդիպում են մ.թ.ա. II հազ. խեցեղենի զարդամոտիվներում (աղ. XII, նկ. 3)։ Չորրորդ պատկերի մեջ խոյի եղջյուրները կրկնաոլոր են, սակայն գլուխը բոլորովին տափակեցված է և նման ուղիղ ելուստի (աղ. XII, նկ. 4)։ Խոյագլուխը տեղադրված է արևի ու թռչունի կողքին, այծերի, եղջերուների և մի քանի նշանագրերի միջավայրում, որից նույնպես պարզ երևում է խոյի երկնային մարմին լինելու պարագան։ Ժայռանկարների բազում այլ կոմպոզիցիաներում խոյագլուխ նշանը բոլորովին պարզեցված է և հանգում է կիսակլոր եղջյուրների ու տափակ մռութի։ Գեղամա լեռներում և Արագածում այսպիսի նշանագրերով կազմված ամբողջական ժայռանկարային հորինվածքներ կան, որոնք ունեն բազմաթիվ այլ սիմվոլներ (աղ. XII, նկ. 16)։ Սրանք հիերոգլիֆ արձանագրությունների բնույթ ունեն, բայց, դժբախտաբար, առայժմ անընթեռնելի են։

Պարուրաձև եղջյուրներով գեղեցիկ, խոշոր խոյագլուխներ հանդես են գալիս նաև մ.թ.ա. III հազ. սև փայլեցված խեցեղենի վրա, իբրև պաշտամունքային զարդամոտիվներ (աղ. XII, նկ. 11)։ Դրանք պատկերվում են խոշոր չափերով, մեկուսի կամ ուրիշ զարդանախշերի հետ միասին՝ ամանի վերին կենտրոնական մասում, շեշտելով պատկերվածի կարևորությունը[3]։ Մի խումբ խեցեղեն ամարկների վրա խոյագլուխները հանգես են գալիս

---

[2] Д. Г. Редер, նշվ. աշխ., 34—38.

[3] Т. Н. Чубинишвили, Древнейшая культура в Двуречье Куры и Аракса, Тбилиси, 1965, рис. 13—24.

արևի կրկնվող սկավառակների տակ (աղ. XII, նկ. 5) կամ թռչունների հետ միասին (աղ. XII, նկ. 6—9)։ Այս պատկերները գրեթե նույնությամբ կրկնում են ժայռանկարների տարրերը։ Մի խեցու վրա էլ խոյի գլուխը նկարված է հսկա պարույրին կպած՝ նրա տակ (աղ. XII, նկ. 8)։ Խոյագլուխ վերագիր ղարղեր ունեն նաև Գառնիի նույն շրջանի խեցիները, որոնք, դժբախտաբար, մեզ են հասել միայն բեկորների ձևով և չեն պահպանել իմաստաբանական տեսակետից շատ հետաքրքիր իրենց կոմպոզիցիոն ամբողջությունը[4]։

Սակայն. դրա փոխարեն խոյագլխի քանդակը հանդես է գալիս Շենգավիթի[5] և այլ բնակավայրերի պաշտամունքային օջախների հենակների վրա (աղ. XII, նկ. 10), որով մի անգամ ևս շեշտվում է այդ կենդանու կապը կրակի, ուրեմն և լուսատուների հետ։ Հետաքրքիր է այն, որ խեցեղենի այս խոյագլուխները կրկնվում են նույն III հազ. շքասեղ-հուռութների ձևերում, որոնք լայնորեն տարածված են Վրաստանում և Հայաստանում։ Հատկանշական է, որ Հայաստանի խոյագլուխ շքասեղները հայտնաբերվել են Հառիճի վաղ բրոնզեդարյան սրբատեղիում՝ ցլերի, կանանց և պաշտամունքային այլ արձանիկների կոմպլեքսի մեջ[6]։

Այստեղ հարկ է նշել երկու հանգամանք ևս։ Նախ այն, որ մեզ ծանոթ բոլոր հուշարձաններում խոյը չի պատկերվում իբրև որսի կենդանի և ապա այն, որ մի շարք հուշարձաններում հանդես են գալիս խոյանշանների խմբեր, որոնք, ըստ երևույթին, լուսատուների ամբողջ համաստեղության արժեք ունեն (աղ. XII, նկ. 14—16)։ Վերը բերված տվյալները հաստատում են, որ խոյը խոր նախնադարում ներկայացնում էր տիեզերական պաշտամունքի առարկա։

Այդ է ապացուցում նաև Դվինի մ.թ.ա. IX—VIII դդ. մեհյանը, որի կրակարան-զոհասեղանների վրա կանգնեցված են կավե պաշտամունքային տախտակներ՝ տարերքի տարրերը խորհրդանշող պատկերներով ու զարդանախշերով։ Սրանցից առաջինի (աղ. XII, նկ. 21) վերին մասը զարդարված է երեք խոյագլուխներով, որոնք իրենց գծագրությամբ չեն տարբերվում ժայռապատկերայիններից և հաճախակի կրկնումներով արտահայտում են համաստեղության գաղափարն ու պաշտամունքը։ Խոյագլուխների տակ ալիքավոր բարձրաքանդակ գծերի կիսաշրջաններ կան, որոնք, հավանաբար, մարմնավորում են երկնակամարը՝ երկնային ծովը (հայկական «ծով ծիրանին»)։ Այնուհետև գալարվող օձ-կայծակների հետ պատկերված են երկու հիերոգլիֆիկ արևանշաններ[7]։ Տիեզերական տարրերի նման հերթականությունը հիշեցնում է կենդանակամարի այն նկարագիրը, որը ւաստղագիտական մեր մատենագրության մեջ հայտնի է տակավին VII դարից, Շիրակացու աշխատությունից։ Նրա նկարագրած կենդանակամարի մեջ խոյը հանդես է գալիս Ցլի (Արջառի) և Երկվորյակների համաստեղությունների հետ, որպես մի աստեղատուն, որ խորհրդանշում է գարունը[8]։ Խոյը համարվում էր կենդանիներից գլխավորը, որովհետև նա էր հոտի առաջնորդն ու սերնդի պարգևատուն։ Այս առումով ավելի հետաքրքիր է Դվինի երկրորդ տախտակը (աղ. XII, նկ. 22)՝ մարդկային չորս դիմաքանդակներով, երկու խոյագլուխներով, արևանշաններով ու երկնային ջրի ալիքներով, հորիզոնական ինչ-որ զարդանախշերով և ներքևի մասի՝ իրար մեջ ագուցված եռանկյունիներով, որոնք գուցե երկիրը մարմնավորող լեռներ են պատկերում։

Հասկանալի է, որ Դվինի նախնադարյան կրակարան-սրբատեղիներում Խոյ աստեղատան պաշտամունքին, ուրեմն և գարնանային պտղաբերման տոնին նվիրված կրոնական արարողություններ էին կատարվում; արարողություններ, որոնք դատելով մ.թ.ա. III հազ. պաշտամունքային օջախների խոյագլուխ հենակներից և ռելիեֆ խոյագլուխներով զարդարված կրոնածիսական անոթներից, ծայր էին առել տակավին վաղ բրոնզեդարյան ժամանակներում։

Վերջերս Ս. Հ. Դևեջյանը Լոռե բերդի դամբարանադաշտում պեղել է մ.թ.ա. VII—VI դդ. մի դամբարան, որն, անկասկած, պատկանելիս է եղել նման արարողություններ կատարող քրմի։ Դամբարանում հայտնաբերված են ոսկուց, արծաթից, սարդիոնից, բրոնզից պատրաստված ամենանրբին զարդատեսակներ։ Ավելի հետաքրքիր են թաղման արարողությունների հետ կապված մանրամասները. քրմի դին կիզված է՝ զոհաբերված երկնային ուժերին. գամբաբան են իջեցված երկու ձի, որոնք մշտապես արևին նվիրված կենդանիներ են համարվել։ Կրոնածիսական հեղման խեցեղենն էլ զարդարված է ռելիեֆ խոյագլուխներով։ Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ առկա են գարնանային պտղաբերման տոնի բոլոր տարրերը։ Բնորոշ է այս

[4] Է. Վ. Խանզադյան, Գառնի, 4-րդ, Երևան, 1969, էջ 76—77, նկ. 73։

[5] Ս. Հ. Սարդարյան, Նախնադարյան հասարակությունը Հայաստանում, Երևան, 1967, աղ. 49։

[6] Տե՛ս Տ. Ս. Խաչատրյանի չհրատարակված նյութերը։

[7] Պատկերը հրատարակված է Կ. Դ. Ղաֆադարյանի «Դվին քաղաքի հիմնադրման և հեթանոսական մեհյանի մասին» հոդվածում, «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 12, 1966, նկ. 5—6։

[8] Ա. Շիրակացի, Տիեզերագիտություն և տոմար, Երևան, 1910, էջ 20։

առումով այն, որ Գեղամա մի խումբ ժայռանկարներում խոյագլուխ նշանագրերը հանդես են գալիս պտղաբերության հետ կապված կոմպոզիցիաների մեջ։ Բերենք դրանցից գեթ երկուսը։ Առաջին կոմպոզիցիայի չորս խոյանշանի հետ երևում են մարդ, այծեր և ոգու մի խոշոր ֆիգուր, որը պատկերված է պպզած դիրքով, ընդգծված սեռական հատկանիշով՝ երկիրը պտղաբերելու այլաբանական գործողության մեջ (աղ. XII, նկ. 12)։ Երկրորդ դեպքում խոյագլուխը ներկայացված է դարձյալ նման մի ոգու՝ շատ խոշոր պատկերի հետ միասին, լուսնանշանի, այծերի ու մարդկանց միջավայրում (աղ. XII, նկ. 13)։ Ինչպես երևում է, այս պատկերները շեշտում են գարնանային խոյի և պտղաբերության պաշտամունքի միջև գոյություն ունեցող իմաստային փոխհարաբերությունը։ Կենդանակամարի այս տարրը հանդես է գալիս նաև ուշ բրոնզեդարյան (մ.թ.ա. II հազ. վերջ) գոտիներից մեկի վրա, որտեղ ժայռապատկերային նույն սկզբունքով, այծերի և եղջերուների միջավայրում պատկերված են խոյի հզոր եղջյուրները և մռութը՝ խեցեղենին բնորոշ ձևերով։ Նրանցից վերև փորագրված է ինքը՝ «Գառն աստծո»-ն, տոնականորեն զարդարված ձևով։ Այս պատկերը խիստ ընդգծված ու առանձնացված է իբրև գլխավորող և ղեկավարող։

Երկնակամարի և կենդանակերպ համաստեղությունների հետ կապված պատկերացումներն ու պատկերները լիովին պահպանվում են ուրարտական մշակույթի մեջ և ամբողջովին կապված են արվեստի պաշտամունքային հուշարձանների հետ։ Այստեղ էլ, նախնադարյանի նման, հստակորեն զանազանվում են «Խոյ» նշանագիրը և խոյակերպ պատկերը, թեև բոլոր պատկերները հանդես են գալիս ասորեստանյան շղարշով։ Բնորոշ է, որ Էրեբունիի (մ.թ.ա. VIII դ.) միջնաբերդի Խալդի աստծո տաճարի հիասքանչ որմնանկարները[9] պատկերում են մեծ ու փոքր, տարբեր գույների ու պայծառության աստղերով լեցուն երկնակամարը, իսկ նրանցից վեր՝ կենդանակամարային համաստեղությունների՝ սպիտակ խոյերի ու արջառների պատկերները, կենաց ծառերից ու բուսական այլ զարդամոտիվներից կազմված հորիզոնական գոտու հետ միասին։ Դրանք իրենց ամբողջությամբ կապված են գարնանային պտղաբերության գաղափարի հետ։ Հետաքրքիր է, որ պտղաբերման գաղափարն ու պաշտամունքը ներկայացնող կենաց ծառերի հորիզոնական շարքը տեղադրված է երկու նեղ շարքերի միջև, որոնց վրա պատկերված են սպիտակ (սուրբ) խոյեր ու ցլիկներ։ Այս համադրությունը իմաստով կրկնում է Գեղամա լեռների առաջին պատկերի՝ լուսատուներ, ցուլ, խոյ կոմպոզիցիոն միասնությունը և մի խումբ ժայռանկարային այլ սյուժեներ, որտեղ խոյագլուխ նշանները հանդես են գալիս կենաց ծառերի հետ միասին։ Պետք է այստեղ նկատել, որ Էրեբունիի քննարկվող որմնանկարների կենաց ծառերի դիմաց պատկերված են քրմեր, որոնք պաշտոն են մատուցում ծառերին՝ խոյի հետ կապված գարնանային տոների կազմակերպմանը։ Թեյշեբաինիի որմնանկարներում և ուրարտական կիրառական արվեստի այլ հուշարձաններում քրմերի փոխարեն հաճախ պատկերվում են երկնային թևավոր մարդակերպ էակներ։ Սրանք, ըստ երևույթին, ժայռապատկերների նույն արեգակնային աստվածներն են, որոնք պատկերվում էին հաճախ ծառը, բույսը, երկիրը բեղմնավորելու պրոցեսում, խոյանշանների միջավայրում։ Որ ուրարտական և նախաուրարտական արև-աստվածները նույն ֆունկցիան են կատարում, երևում է ուրարտական կնիքի վրա պատկերված ժայռանկարային ոճի կենաց ծառի և արեգակնային աստծո ֆիգուրներից։ Ճիշտ ժայռանկարային ձևով այդ աստվածն իջել է ծառի մոտ և իր ընդգծված առնանդամով բեղմնավորում է երկիրը։ Խալդիի տաճարում սրբազան որմնանկարների այս հորինվածքի մեջ առկա է նաև Խալդի աստծո՝ առյուծի վրա կանգնած խոշոր պատկերը։ Առյուծը ժայռապատկերներում կապված էր արեգակի հետ. արևի մարդակերպ աստվածության հայտնվելուց հետո դարձավ նրա կցորդը, իսկ Հին Արևելքում, Ուրարտուում և հայ վիպական ավանդության մեջ շարունակեց մնալ իբրև արեգակնային աստծո կենդանական կցորդ։ Ինչպես ստորև կտեսնենք, ուրարտական դիցաբանը լրիվ պահպանել է բրոնզե դարից եկած կրոնական ավանդները և փոխանցել դրանք ուրարտական էթնոսի ու մշակույթի հիմքի վրա ձևավորված հայ ժողովրդին։

Բացի սպիտակ, գեղեցիկ խոյապատկերներից, ուրարտացիք պահպանեցին նաև խոյանշանը, որն առկա է Թոփրախ-կալեի հիերոգլիֆիկ նշանների աղյուսակում և Արգիշտիխինիլի քաղաքի պեղումներից հայտնաբերված խեցեղենի վրա։

Ինչպես երևում է որոշ նյութերի նախնական քննարկումից, միջնադարյան հայերն էլ իրենց մոտ ու հեռու նախնիների նման «Խոյ» համաստեղությունը խորհրդանշելու համար օգտագործել են նույն պատկերն ու նշանը, պահպանել են այդ աստվածախմբի հետ կապված բոլոր պատկերացումներն ու լեգենդները։

Մեհենական գրականությունից միջնադարյան հայերին է անցնում խոյանշան գաղափարագիրը, որը հանդիպում է նշանագրաց մի քանի ցուցակ-

[9] К. Л. Оганесян, Арин-берд, I, Ереван, 1961, стр. 58—74.

ներում և լիովին կրկնում նույնիմաստ նախնադարյան ու ուրարտական նշանը։ Շիրակացու մոտ «Խոյ» և «Ցուլ» համաստեղությունները հանդես են գալիս իրար կից, ինչպես մեր ժայռանկարում և ուրարտական որմնանկարներում։ Խոյը խորհրդանշում է մարտ ամիսը՝ կապված ծառ ու ծաղկի, բուսականության, երկրի զարթոնքի, կենդանիների բեղմնավորման ու աճի գաղափարի հետ։

Շիրակացուց շատ ավելի ուշ աստղագիտական ու տոմարական բնույթի ձեռագրերում, ինչպես ցույց է տվել աստղագետ Բ. Թումանյանը[10], պահպանվել են կենդանակամարի համաստեղություններին վերաբերող գրավոր նյութեր, պատկերներ, նշաններ։ Հետաքրքիր է Մատենադարանի 2884 ձեռագրում պահպանված գունագեղ խոյանկարը՝ վրան նստած մարդու պատկերով, իբրև տարեսկզբի առաջին համաստեղություն։ Այս խոյը ոճական, գունային, պատկերագրական առումներով տարբերվում է ուրարտականից, իսկ իմաստաբանորեն նույնանում է ուրարտականին և ժայռանկարում պատկերվածին։ Այլ ձեռագրերում (№ 1970) խոյը նկարված է սպիտակ գառնուկի նման և րավական մոտ է ուրարտականին։ Մի շարք բոլորակներում էլ նրա պատկերը փոխարինվում է խոյանշանով, որը չի տարբերվում ոչ ուրարտականից, ոչ նախնադարյանից։ Ժողովրդական պատկերացումների մեջ խոյի հետ կապված մտայնությունն այնքան մնայուն էր, որ տեղ է գտել անգամ միջնադարում ձևավորված հայ գյուցազնավեպի մեջ և նրա հետ պահպանվել մինչև մեր օրերը։ Խնդիրն այն է, որ կոսմիկական բազում երևույթներ մարմնավորող Սասնա կիսաստված դյուցազունները էպոսում կոչվում են նաև «խոյ» ընդհանուր մակդիրով, որը կապ ունի ոչ այնքան սերնդի հարատևման, որքան կենդանակամարի «Խոյ» համաստեղության հետ։ Ըստ երևույթին Սասնա հերոսներն առնչակցվում էին տիեզերական երևույթների և պտղաբերման գաղափարի հետ, մասնավորապես «Խոյ», «Ցուլ», «Երկվորյակներ» համաստեղությունների միջոցով։

Հ. Ա. Օրբելին փայլուն կերպով բացահայտել է այդ հերոսների մի ճյուղի կապը երկրագործության հետ։ Դրանք են՝ Մհեր-Միհր-արևը, Ձենով Հովանը՝ կայծակ-որոտը, որ առնչակցվում էր երկնային շանթարձակ-նետաձիգի հետ, Վերգոն, որի մականունը կապ ունի ջրի՝ ջրաղացի անվացրանքի հետ, և, վերջապես, պառավը՝ Նանեն, մայր հողի կերպարը, որը դստեր հետ միասին սնվում էր իր աննշան արտի կորեկով և սիրային կապ ուներ Մհերի հետ (=արև-երկիր սեմանտիկ կապ)։

[10] Բ. Ե. Թումանյան, Հայ աստղագիտության պատմություն, Երևան, 1964, էջ 268—269։

Սեմանտիկ ուսումնասիրության նույն եղանակով է բացահայտվում նաև «Երկվորյակներ» համաստեղությունը և երկվորյակների պաշտամունքը, որ խորապես արտահայտված է թե՛ ժողովրդական վեպում, թե՛ ավանդություններում, թե՛ միջնադարյան երգերում։

«ԵՐԿՎՈՐՅԱԿՆԵՐ» ԿԵՆԴԱՆԱԿԱՄԱՐԻ ՊԱՏԿԵՐԸ ԵՎ ՆՇԱՆԱԳԻՐԸ

Գեղամա և Սյունյաց լեռներում կան մի շարք ժայռանկարներ, որտեղ հանդիպում են իրար կողքի կանգնած նույնատիպ մարդկային զույգ պատկերներ, մեծ մասամբ կենդանիների ու լուսատուների երկրաչափական նշանների կամ պատկերների միջավայրում։ Շատ հաճախ դրանք պատկերվում են կանգնած, մի ձեռքը բարձրացված, մյուսը՝ կախ գցած, ոտքերն իրարից հեռու։ Սյունիքի ժայռանկարներից մեկում (նկ. 27) միաժամանակ փորագրված են մի զույգ նույնատիպ գաղափարագրեր, որոնք կրկնվում են ուրարտական նշանագրերում, հայկական նշանագրաց ցուցակներում (գլխիվայր շրջված) և ստանում ի վերջո «երկվորյակ» մեկնությունը[11]։ Սրանից հետևում է, որ բրոնզեդարյան մեր նախնիները մ. թ.ա. II—I հազ. իրենց բազմաթիվ աստվածների շարքում երկրպագել են նաև երկվորյակ աստվածներին։ Այսպիսի «երկվորյակներ» հանդիպում են նաև Սյունիքի № 56.1, 52.2, 115.2, 331.2, 303.2, 39.1, 41.1 ժայռափոր կոմպոզիցիաներում[12]։

Երկվորյակների պաշտամունքի առկայությունը հին ժողովուրդների կամ ժամանակակից հետամնաց ցեղերի մեջ նպաստում է պարզաբանել գաղափարագրերով հաստատված հայաստանյան բրոնզեդարի երկվորյակ աստվածների գլխավոր ֆունկցիան։ Երկվորյակներն ամենուրեք կապվում են բնության երևույթների, հատկապես օդերևույթի՝ անձրևի գաղափարի հետ։ Ամենուրեք նրանց համարել են անձրևաբեր, եղանակ կարգավորող էակներ։ Իրենց զարմանահրաշ ծննդի պատճառով ամենուրեք սրբացվել են և երկրպագվել։ Հնում հավատում էին, որ երկվորյակների ծննդի մեջ բացի սեփական հորից, մասնակից է լինում նաև որևէ աստվածություն կամ ոգի, որի հատկությունները փոխանցվում էին մանուկներին։ Երկվորյակներին թաղում էին գետերի, լճերի ափերին՝ մշտապես խոնավ լինելու համար, հանգամանք,

[11] Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հայաստանի նախնադարյան նշանագրերը, Երևան, 1973, էջ 31։

[12] Տե՛ս Գ. Կարախանյան, Պ. Սաֆյան, Սյունիքի ժայռապատկերները, Երևան, 1970։

որով ևս պայմանավորված էր նրանց կապը անձրևների, ջրի, խոնավության հետ։

Հայաստանի նախնադարյան ժայռապատկերների իմաստաբանական քննությունը ցույց է տալիս, որ նման ֆունկցիաներով են օժտված եղել նաև մ.թ.ա. II—I հազ. նրանցում պատկերված «երկվորյակները»։

Այսպես, Ուղտասարի մի կոմպոզիցիայում «Երկվորյակները» գտնվում են «երկնանշանի», այծերի, մարդու, երեք շրջանների կամ երկնային խորհրդանշանների միջավայրում (Նկ. 28)։ Այս տեսարանը ցույց է տալիս, որ մեր ժայռապատկերային «երկվորյակները» երկնային էակներ էին, ինչպես հնդկական աշվինները և հունական դիոսկուրները։

Նույնը կարելի է ասել նաև Ուղտասարի մի այլ կոմպոզիցիայի մասին, որտեղ «երկվորյակները» պատկերված են ցլի, մարդակերպ էակների և երկնային զանազան գաղափարանշանների հետ միասին (Նկ. 29)։ Ցլի առկայությունն այստեղ համոզում է, որ կոմպոզիցիան ընդհանուր առմամբ կապված է ամպրոպ-կայծակի, երկրագործության ու պտղաբերության պաշտամունքին։ Հասկանալի է, որ եթե երկվորյակները կապ ունեին անձրևի, խոնավության հետ, ապա նրանք անմիջականորեն առնչվում էին նաև ամպրոպ-կայծակի երևույթի և այն մարմնավորող մարդակերպ կամ կենդանակերպ աստվածությունների։ Ուստի, ժայռապատկերներում ցլի, այլ դեպքերում նաև այծերի առկայությունը «Երկվորյակների» միջավայրում, պարզապես անհրաժեշտություն էր։

Հայ բանահյուսության մեջ, հատկապես դյուցազնավեպում և միջնադարյան երգերում, պահպանվել են երկվորյակ աստվածների կերպարները և նրանց հետ կապված պատկերացումների ու հավատալիքների հետքերը։

Ժողովրդական վեպում, որի արմատները, ինչպես վկայում են մեր հնագիտական նյութերը, հասնում են նեոլիթ-էնեոլիթյան ժամանակները։ Երկվորյակ աստվածություններ Սանասարն ու Բաղդասարը սաղմնավորվում են ջրից և ծնվում ամպրոպ-կայծակի հատկություններ մարմնավորող ջրերի աստվածուհուց՝ Ծովինարից և իրենք էլ օժտվում նույն հատկություններով։

Ջրի հետ կապված են նաև հայ միջնադարյան երգերում հանդիպող «Սև թանաք» երկու կարիճները կամ «Թուխ մանուկները»։ Թե՛ Սանասար-Բազգասարը, թե՛ Թուխ մանուկները բոլոր երկվորյակների նման բնակվում են բարձր տեղերում, լեռնային գետակների մոտ։

Զույգ կարիճներին տրված «Սև թանաք» կամ մանուկին տրված «Թուխ» ածականները հաստատում են նրանց կապը անձրևի, ջրի գաղափարի հետ։ Սև գույնը, ազգագրական տվյալների համաձայն, խորհրդանշել է անձրևաբեր թուխ ամպը։ Շատ երկրներում, անձրև առաջացնելու համար, զոհաբերել են անձրևի գաղափարին առնչվող համապատասխան կենդանի, որը, սակայն անպայման պետք է սև գույն ունենար (այծ, ոչխար, գոմեշ, հորթ, թռչուն և այլն)։ Այս տեղերում անձրև առաջացնող կախարդը մինչև անձրևի պահը կրում էր ամբողջովին սև զգեստներ։ Սև թիկնոցով էր հանդես գալիս նաև Հունաստանում երկվորյակների հայր, փոթորիկների և քամու աստված Բորեասը։ Երկվորյակները կոչվում էին մանուկ այն պարզ պատճառով, որ Հայաստանում էլ, այլ երկրների նման, երկվորյակ աստվածներին պատկերացնում էին նորածին երեխաների տեսքով, չնայած որ իրենց սխրանքների մեջ նրանք ներկայանում էին իբրև պատանի կտրիճներ։

«Սասնա ծռերի» մի քանի պատումներում Սանասարն ու Բաղդասարը մարտնչում են ջրերի ակունքներին նստած վիշապների դեմ, ազատություն են տալիս ջրերին և անձրև բերում։ Հետաքրքիր է, որ երբ Սանասարն ու Բաղդասարը կռվի են բռնվում Պղնձե քաղաքը մթության մեջ պահող, արևը կուլ տվող վիշապի հետ և հաղթում նրան, քաղաքի վրա հորդ անձրև է տեղում։ Սա, անկասկած, երկվորյակների կողմից սև մթագնած ամպերից անձրև առաջացնելու նախնադարյան պատկերացումների արտացոլումն է, իսկ վիշապին սպանելուց՝ արև ազատելուց հետո, քաղաքի լուսավորումը՝ պարզ, արևոտ եղանակ ստեղծելու նրանց կարողությունը։

Երկվորյակների ջրաբեր հատկանիշը երևան է գալիս «Թուխ մանուկների» մասին միջնադարյան մի երգում.

«Ես տնեի երկու թուխ ու թամ կտրիճ,
Անչափ քաջ ու խիճ էրին,
Ինչուր հանին աղբյուրն ի սահրին»[13]։

«Սասնա ծռերի» մի քանի պատումներում երկվորյակ եղբայրները ևս քարի տակից են աղբյուր գտնում և նրա մեջ թաթախում նույն քարի տակ գտնվող ձիու սանձը և այնտեղից ձեռք բերում հրեղեն ձին։

Մեզ թվում է, որ ֆունկցիոնալ առումով թե՛ հերոսավեպի կիսաստված երկվորյակները, թե՛ Թուխ մանուկները մի հեռավոր կապի մեջ են Սևսարի հարուստ ժայռանկարներից մեկի հետ (Նկ. 30, աղ. 65,3)։

---

[13] Ա. Մնացականյան, «Թուխ-մանուկ» հուշարձանների մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1976, № 2։

Այս կոմպոզիցիան փորված է 6 քառակուսի մետր մակերեսի վրա։

Այն նման է աստղային քարտեզի, որի բազմազան մարմինները փորագրված են խոր ակոսներով ու փոսիկներով, շեշտված հստակ ու գեղեցիկ գծագրությամբ, շատ խոշոր չափերով։ «Քարտեզի վրա հստակորեն զանազանվում են երկնային մարմինների չորս խումբ, որոնցից երեքը լցված են երկրաչափական պատկերներով, իսկ չորրորդը՝ երկրաչափական, մարդկային ու կենդանական ֆիգուրաներով»[14]։

14 պատկերից բաղկացած այս վերջին սքանչելի հորինվածքը «կարծես երկրաչափական սիմվոլիկ նշանների առասպելաբանական բացահայտումն ու մեկնաբանումը լինի։ Այստեղ տարբերքի մարդակերպ աստվածությունները հանգես են գալիս իրենց բնորոշ հատկանիշներով։ Արևի թևատարած աստծո մոտ գծագրված են անիվ, ձի, կիսալուսին։ Նրա դիմաց կանգնած են կայծակի աստվածությունները՝ հսկայամարմին օձ-կայծակները վեր պարզած ձեռքերի մեջ։ Կոմպոզիցիայի մնացած ողջ տարածությունը լի է օձ-կայծակների խառնիխուռն պատկերներով, որոնք կարծես պատկերում են կատաղի, անհանգիստ երկնակամարը՝ արև-կայծակի աստվածների կռվի պահին։ Այս թեման հավերժական ու ընդհանուր էր ողջ Արևելքի համար, և սրա առանձին տարրերն ու աստվածների ֆունկցիաները պահպանվել են Վահագն ու Միհր աստվածների, Սասնա հերոսների՝ Սանասարի, Բաղդասարի, Մհերի, Դավթի կերպարների մեջ»[15]։

Այստեղ շեշտված են արևի տարեկան ճանապարհների վրա ընկնող 12 աստեղատներից երկուսը՝ «Խոյը» և «Երկվորյակները», որոնցով սկսվում և ավարտվում է արևի պտույտի գարնանային ցիկլը, որը հարուստ է և՛ ամպրոպով ու կայծակով, և՛ առատ անձրևներով, բնության զարթոնքի և պտղաբերման երևույթներով։

Ինչպես տեսնում ենք, երկվորյակներն այս արեգակնալուսնային տոմարում պատկերված են շանթեր արձակելու և անձրև առաջացնելու իրենց հիմնական գործունեության մեջ։

Այս կոմպոզիցիայում ուշագրավ է նաև ձիու առկայությունը, որ գտնվում է երկվորյակներին շատ մոտ։ Ինչպես հայտնի է, մեր վեպում ձին երկվորյակ եղբայրների անբաժան կցորդն է և իր մեջ է մարմնավորում այգ աստվածների ամպրոպ-կայծակի հատկությունները։

Նժույգների վրա են հանդես գալիս նաև միջնադարյան հայ երգերի «Թուխ-կտրիճները» և կենդանակամարային երկվորյակները՝ բրոնզեդարյան և միջնադարյան պատկերներում։

Ուսումնասիրողները գտնում են, որ ձին եղել է երկվորյակների նախամարդկային զոոմորֆ կերպարը։ Այդպիսին են եղել հնդկական աշվինները և հունական դիոսկուրները։ Թե մեկը, թե մյուսը համարվել են Ինդրայի և Զևսի զավակնժույգները[16]։

Անդրադառնալով մեր նկարագրած ժայռապատկերների «երկվորյակներին», հարկ է նշել, որ հատկապես շեշտված են նրանց թևերը։ Դրանք երկար են, շարժուն և ուժեղ, իսկ ոտքերը համեմատաբար կարճ են կամ, առհասարակ, բացակայում են։ Ըստ երևույթին, իրենց հիմնական ֆունկցիաները «երկվորյակները» կատարում էին ձեռքերի միջոցով (նկ. 31)։

Ուշագրավ է, որ Բրիտանական Կոլումբիայի կվակիուտլ ցեղի պատկերացումներով՝ նորածին «երկվորյակները» ընդունակ են իրենց թաթիկների մի շարժումով առաջացնել քամի, անձրև կամ լավ եղանակ[17]։

Հայ միջնադարյան մի երգում ասվում է.

«Այդ վայրի լեռնէդ ի վայր
Ջուրն ի շինուդ մէջն անցանէր,
Թուխ մանուկ մի դուրս ելեր,
Ջձեռն ու զերեսն էր լուացեր»[18]։

Վերջին երկու տողում պետք է տեսնել ոչ թե սոսկ լվացվելու առօրյա սովորությունը, այլ «Թուխ-մանուկի» անձրև առաջացնելու ծիսական արարողությունը։

Ժայռապատկերներում «երկվորյակները» հաճախ ուղեկցվում են լուսատուների երկրաչափական խորհրդանիշներով։ Դա բացատրվում է նրանով, որ «երկվորյակներն» իրենք լուսատուներ էին, համաստեղություններ և շրջապատված էին այլ լուսատուներով կամ համաստեղություններով։ Այդ նշաններն էլ հենց շեշտում են աստղային ամբողջական համակարգեր, իսկ այլ ժայռապատկերներում նրանք երևում են աստղի կամ աստղանշանի ուղեկցությամբ։

Այսպես, Ուղտասարի ժայռանկարներից մեկում «երկվորյակները» իրենց բնորոշ կեցված-

---

14 Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Նախնադարյան Հայաստանի լուսնաարեգակնային տոմարը, «Լրաբեր» (հաս. գիտ.), 1973, № 7։

15 Հ. Ա. Մարտիրոսյան, Հ. Իսրայելյան, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, Երևան, 1971, էջ 18, նկ. 145։

16 Л. Я. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936, стр. 79—80.

17 Фрезер, Золотая ветвь, М.-Л., 1931, стр. 84.

18 Ա. Մնացականյան, «Թուխ-մանուկ» հուշարձանների մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1976, № 2, էջ 201։

քով իրարից բաժանված են խաչվող թեք գծերով սանղծած աստղանշանով (նկ. 32)։ Մեկ ուրիշ կոմպոզիցիայում «երկվորյակները» պատկերված են ավելի սխեմատիկ ձևով, ձեռքերի ծանոթ շարժումով և իրանով։ Նրանք գտնվում են կենդանիների և մարդկանց միջավայրում։ «Երկվորյակներից» մեկի գլխավերևում լուսնաձև պատկեր կա։ Դրա նշանակությունն այն է, որ «երկվորյակները» իբրև անձրևաբեր լակներ առնչվում են նաև լուսնի, իսկ վերջինս էլ՝ բնական տեղումների հետ (նկ. 33)։

Քանի որ «երկվորյակները» լուսատուներ են, որոշ ժայռանկարներում նրանց գլուխների մոտ պատկերված են լուսաատու-շրջանակների պսակներ։ Օրինակ՝ մի կոմպոզիցիայում «երկվորյակները» պատկերված են երկու այծի հետ միասին։ Երկուսի գլխի շուրջն էլ առկա են լուսատու շրջանակներ (նկ. 34)։

Վերջինիս նման է նաև նկ. 35 կոմպոզիցիան, որտեղ դարձյալ «երկվորյակների» հետ երկու այծ է պատկերված, սակայն, ի տարբերություն նախորդի, մի շրջանակը գտնվում է «երկվորյակներից» մեկի ուսի մոտ, իսկ մյուսի գլխի ու ոտքի մոտ կան մեկական շրջանակներ։ Անկասկած, լուսատուների դիրքի փոփոխությունն ունեցել է կարևոր նշանակություն նախնադարյան աստղագուշակների համար։ Դրանց դիրքի և շարժման համապատասխան արվում էին զանազան գուշակություններ՝ կապված եղանակի փոփոխման, անձրևների սկզբի և ավարտի, ցանքսերի, մահվան, մարդկանց և կենդանիների ծննդաբերության, գիշերով ճանապարհների ուղղությունը ճիշտ իմանալու, արևի, լուսնի խավարումների և այլ երևույթների հետ։

Կարծում ենք «երկվորյակներ» են պատկերում նաև Սյունիքի մի կոմպոզիցիայում հորիզոնաձև տարածած թևերով, իրանները օղակով ավարտվող մարդկային զույգ ֆիգուրները, որոնց արանքում առկա է այծ, իրանի մոտ իրար կպած երկու խաչերով (նկ. 36)։ Այծը խորհրդանշում է ամպրոպ-կայծակը, իսկ զույգ խաչերը համընկնում են Շիրակացու այն տեղեկությանը, որ երկվորյակներն ունեն երկու աստղ[19]։ Նրանց ոտքերին փոխարինող շրջանակները դարձյալ խոսում են նրանց լուսատու լինելու մասին։

Գեղամա լեռների և Սյունիքի ժայռապատկերներում առկա «երկվորյակներն» իրենց ոճական տարբերությամբ հանդերձ ունեն այն ընդհանրությունը, որ պատկերվում են կա՛մ իբրև լուսատու, կա՛մ լուսատու ուղեկիցներով։ Մյուս կողմից, նրանք մշտապես գտնվում են ջրի գաղափարը խորհրդանշող կենդանիների միջավայրում և, վերջապես, բոլոր դեպքերում էլ կապվում են երկրագործության և պտղաբերության գաղափարին։

Այս նույն գաղափարն է արտահայտված նաև մ.թ.ա. II հազ. վերջի և I հազ. սկզբների մի քանի բրոնզե գոտիների պատկերներում։ Դրանցից հատկապես ուշագրավ են Սամթավրոյի № 276 և 211 դամբարաններից պեղված գոտիները[20]։

Դրանք ունեն պարույրներից, ռոմբերից հյուսված և զիգզագ գծերից կազմված զարդեր, մարդկային և կենդանական պատկերների զույգ շարքեր։

Առաջին գոտու վրա պատկերված են ձուկ, եղջերուներ, ձի, առյուծ, ջրասամույր (նկ. 37), խոզ, թռչուն, այծ։

Մարդկային կերպարներ են՝ «երկվորյակները» և աղեղնավորը։ Բոլոր պատկերները ուղեկցվում են լուսատուների երկրաչափական խորհրդանիշներով, որոնք ցույց են տալիս նրանց աստղայիներկնային էությունը։

Գոտու վրա իրար պոզահարող եղջերուները իրենց վրա կրում են «փայլակ» գաղափարանշանը, որ խորհրդանշում է ամպրոպ-կայծակը։ Եղջերուների միջև պատկերված է ձուկ, որն արտահայտում է կայծակից ու ամպրոպից հետո տեղացող անձրևի գաղափարը։ Շիրակացին հենց այդպես էլ գրում է ձկան մասին. «Ձուկն՝ աստեղք հինգ, մին յորդ անձրևաց նշանակիչ...»։ Հնդկական ամպրոպ-կայծակի աստվածներին ուղեկցող երկվորյակների նման՝ մեր զույգերն էլ ամենուրեք հետևում են կամ կայծակնաբեր եղջերուներին, կամ աղեղնավորին, որի մասին Շիրակացին գրում է. «Աղեղնավորը, յորում են աստեղք վեց, եթէ տեսանիցես զնոսա ի թրթռմանց, գիտասջիր, թէ առաքին ի նոցանէ աստեղք հանգոյնք, ծովք խռովին, և ամպքն զուարճանան»[21]։ Շիրակացու մի այլ վկայությամբ «Շնաստղը, Խողովակը, Վաքըն, Ծիծառն, սայլն, միւս սայլն, մարղոնն, կարճընգեաց, ճոկանոտնն, ջրբաշխն, խոզն, Անդիակն, Արկաւղն։ Սրանք աստեղք են, որ ցուցանեն զանձրևաց սաստկութիւն»[22]։ Սրանցից մեր գոտու վրա առկա են արջը, թռչունը, խոզը, ձուկը և կարճոտնը (գավազան)։ Ջրասամույրները նույն-

---

[19] Ա. Աբրահամյան. *Շիրակացու մատենագրությունը, էջ 331։*

[20] *Տե՛ս Ն. Ուռուշաձե, Բրոնզե գոտիներ Սամթավրոյից, «Սաքճոթա խելովնեբա» («Սովետական արվեստ»,) Թբիլիսի, 1969, № 12 (վրացերեն)։*

[21] Ա. Աբրահամյան, *Շիրակացու մատենագրությունը, էջ 331—332։*

[22] *Նույն տեղում։*

պես ջրային կենդանիներ են և, անկասկած, նույն գաղափարն են արտահայտում։

«Երկվորյակների» ձեռքին գտնվող կուժն ու գավաթը, որոնք, անկասկած, լցված են սրբազան գինով, հավանաբար, միևնույն ժամանակ հանդիսանում են կենդանակամարի ջրհոսի խորհրդանիշը։ Ձիերն այս գոտիների վրա հանդիսանում են իբրև «երկվորյակների» հատկանիշը, կցորդը, ինչպես Քուռկիկ Ջալալին «Սասնա ծռերում» կամ «Սև թանաք» կտրիճների ձիերը՝ միջնադարյան հայ երգերում։

Այս պատկերները խորհրդանշելով անձրևը, միաժամանակ արտահայտում են պտղաբերության գաղափարը։ Դա հաստատվում է նաև գոտու վրա ներկայացված այծեղջյուրի պատկերով, որի ոտքերից կախված են երեքական շրջանակ։ Այս կենդանին ամենայն հավանականությամբ խորհրդանշել է ծննդյան և մահվան գաղափարը։ Այս հետևությունը հիմնվում է Շիրակացու հետևյալ վկայության վրա. «Այծեղջիւրն, յորում են աստեղք երեք, մի քանի զմի ծիգ, եթէ տեսանիցես զնոսա զկարճն և զերկայնն զուգեալ առ իրեարս՝ գիտես թէ քեզ գնալ պիտի յերկրէս, և բազում այլ սիրելեաց ընդ քեզ, ապա թե այլ լուսով տեսանէս՝ գիտես թէ բազում ծնունդք ի տան քո լինին»[23]։

Ամենայն հավանականությամբ, այծեղջյուրը կրել է մեռնող և հարություն առնող աստվածության հատկանիշներ։

Անձրևի, հետևաբար և պտղաբերության հետ կապված լինելով, երկվորյակները նախնադարյան պատկերացումներով համարվել են նաև լիության, առատության հարուցիչներ։ Շիրակացին այդ առիթով գրում է. «Երկաւորին յորում են աստեղք երկու, եթէ տեսանիցես զնոսա ի լուծ ուղղորդ, գիտես թէ մեծամեծաց կորուստ գայ և տղայոց յախտից մահ, բայց տարին լի և պտղաբեր լինի»։ Այս նույն գաղափարն են մարմնավորում և Թուխ մանուկները.

«Մեռնիմ քըզի սըբ Թուխ-մանուկ,
Ծուղ-ծուղ կորեկ թորկես կայնուկ...»[24]։

Սամթավրոյի երկրորդ գոտու վրա (Նկ. 38) պատկերված են գրեթե նույն կենդանիները, ավելացրած նաև ցուլը (արջառը), որի կերպարը նախնադարյան մտայնության մեջ կապված էր թե ամպրոպ-կայծակի, թե ջրի, թե պտղաբերության հետ։ Առկա են նաև ֆանտաստիկ տեսքով երկու կենդանի, որոնց գլուխները արջի են նման (թերևս Մեծ ու Փոքր արջերի համաստեղությունները)։ «Երկվորյակները» այստեղ ևս հետևում են աղեղնավորին, մի դեպքում էլ հետապնդում են եղջերուներին։ Այստեղ դարձյալ նրանց ֆունկցիան նույնն է՝ անձրև առաջացնելը։ Երկրորդ գոտին իր սյուժեով շատ նման է առաջինին, հետևաբար նույնպես արտահայտում է պտղաբերություն, առատություն հարուցելու գաղափարը։

Հավանաբար, այս գոտիները նախնադարյան քրմերը կամ կախարդները կրել են անձրև բերելու ծիսական արարողությունների ժամանակ։

«Երկվորյակները» քանի որ համարվում էին անձրևաբեր, եղանակ կարգավորող էակներ, կենդանակամարում համալրում էին գարնան մայիս ամիսը՝ առատ անձրևներով հողը սնելու ժամանակաշրջանը։

Հռոմեական և հնդկական երկվորյակների զոոմորֆ կերպարներից հայտնի են նաև գայլերը։

Ըստ ամենայնի դրանք եղել են երկվորյակների խորհրդանիշը նաև Հայկական լեռնաշխարհում։ Սամթավրոյի № 281 դամբարանից գտնված բրոնզե գոտու վրա (Նկ. 39) ներկայացված են նետ ու աղեղով զինված «երկվորյակները» եղջերուներին և այծերին նետահարելիս։ Գոտու վրա քանիցս հանդես եկող գայլերից բացի, պատկերված են նույնպես կրկնվող ձուկ-անձրևի ֆիգուրը, թռչուն, օձ և լոտոսի երկրաչափական պատկերներ։ Բոլոր պատկերների ուշադրությունն ուղղված է մի փոքր շրջանակի վրա, որը գուցե և անձրևաբեր ուժերի կողմից ծածկվող արևն է, որով, անկասկած, պայմանավորված էր անձրևի առաջացումը։

Երկվորյակ-գայլերի պատկեր են ներկայացված նաև Լոռի-բերդի X—VIII դդ. դամբարաններից Ս. Դևեջյանի հայտնաբերած հախճապակյա տուփի կողերի վրա։ Գայլերից մեկը տեղավորված է յուրաքանչյուր կողի վերին մասում, մյուսը՝ ստորին։ Նրանց միջև նկարված են պտղաբերության, արգասավորման գաղափարն արտահայտող երկրաչափական պատկերներ։ Հայտնի է, որ արկղիկը համարվել է երկվորյակների ատրիբուտը և խորհրդանշել է հարստություն և առատություն[25]։

Հայկական լեռնաշխարհում «երկվորյակների» պաշտամունքը շարունակվել է նաև հայ հեթանոսական ժամանակներում։ Այդ են վկայում «Թուխ-մանուկ» հուշարձանները, որոնք ըստ ամենայնի սկզբնապես եղել են երկվորյակների գերեզմաններ։ Հայաստանում դրանք գտնվում են ջրերի՝ աղբյուրների, առվակների, ջրհորների մոտ,

---

23 Նույն տեղում։

24 Ա. Մնացականյան, «Թուխ-մանուկ» հուշարձանների մասին, էջ 199։

25 Л. Я. Штернберг, Культ близнецов в Китае и индийские влияния, Сборник Музея антропологии и этнографии, VI, Л., 1927, стр. 3—4.

մշտապես խոնավ լինելու և դրանով իսկ անձրևներն ապահովելու նպատակով։ Ժամանակի ընթացքում, քրիստոնեության ազդեցությամբ, երկվորյակ Թուխ-մանուկները աստիճանաբար մոռացության են տրվել, և նրանց ֆունկցիաները վերագրվել են այդ հուշարձանների մոտ գտնվող ջրերին ու բույսերին։ Իսկ «Թուխ-մանուկ» անունը պահպանվել է, կորցնելով իր «երկվորյակ» աստվածություն լինելու իմաստը և ձեռք է բերել սրբի իմաստ։ Ժողովուրդը ժամանակի ընթացքում, ինչպես իրավացիորեն նշվել է ուսումնասիրողների կողմից, ինքն ստեղծել է նորանոր «Թուխ-մանուկ» հուշարձաններ՝ փոքրիկ մատուռներ, իբրև սրբատեղիներ, ուխտատեղիներ[26]։

---

[26] Ա. Մնացականյան, նշվ. հոդվածը։

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГЕГАМСКИХ ГОР

Наскальные изображения Гегамских гор, как и все другие аналогичные памятники Армении, были вызваны к жизни бурными процессами неолитической революции, последующим становлением и развитием производящего хозяйства, оформлением соответствующей системы раннескотоводческого земледельческого мировоззрения. В качестве закономерного продукта своего времени (V—I тыс. до н. э.), в своей кажущейся простоте и примитивности, сюжетно-композиционном построении и повествовательном характере они сохраняют и доносят до нас весьма разнообразную и обширную информацию о жизнедеятельности наших отдаленных предков в сферах развития экономики, социальных отношений, раннеземледельческой скотоводческой идеологии, об оформлении первозданных легенд и мифов. Помимо всего этого, они достаточно адекватно отображают пути познания и использования первобытным скотоводом и земледельцем важнейших явлений и закономерностей природы, составлявших основу основ биологического и социального развития общества. В качестве таковых они способствуют установлению истинного уровня развития определенных стадий культурного прогресса.

Наиболее важным производным искусства наскального рисунка в Армении явилось оформление символических знаков, иероглифов идеограмм, вылившихся в эпоху раннего железа и Урарту в систему слогового, по-видимому, фонетического письма и сыгравшего определенную роль в раннеармянской действительности вплоть до появления Месроповского алфавитного письма.

Вышеизложенными обстоятельствами обусловлен все углубляющийся научный интерес к искусству наскальных изображений Армении—первоклассных памятников в масштабе первобытности всей Передней Азии.

Предварительные результаты исследования этих памятников были опубликованы в 1972 г. (Археологические памятники Армении, № 6, «Наскальные изображения Гегамских гор», вып. I. Ереван, 1972) и содержали результаты работ 1966—1968 гг. Настоящее издание посвящено публикации и более углубленному осмыслению богатейших рисунков. вновь выявленных, скопированных и тщательно исследованных сотрудниками экспедиции[1] в период с 1969 по 1971 гг. в окрестностях вулканических конусов Гегамских гор—Малого и Большого Пайтасара, Зиарата, Шейхи Чингила и др. (рис. 1—2).

В отдельных главах публикации рассматриваются вопросы техники выполнения рисунков и стилей, вопросы классификации, хронологии, сюжетного содержания, адекватности их в качестве источников истории, вопросы, связанные с космическими—идеологическими представлениями, древнеземледельческим календарем и письменами.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТЕХНИКА ВЫПОЛНЕНИЯ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ И ОСНОВНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ИХ ОСОБЕННОСТИ

На путях своего четырехтысячелетнего существования искусство наскальных изображений в вечном, эволюционном движении и изменении отображало развитие многообразных технико-стилистических приемов, индивидуальные навыки, умение, мастерство и талант первобытных рисовальщиков, образуя единое и, в то же самое время, взаимно переплетенное, бесконечно разнообразное явление, олицетворяющее, в конечном счете, тончайшие особенности исторического развития на протяжении десятков веков.

[1] В работе экспедиции 1969—1971 гг. принимали участие археологи А. А. Мартиросян (нач. экспедиции), Р. М. Торосян (зам. нач.), А. Р. Исраелян (научн. сотр.), палеозоолог С. К. Межлумян и художник Аветик Асатрян (Авет Асатур).

6—1050

Разобраться в этом вечно движущемся и самоизменяющемся феномене можно лишь путем разбора хотя бы самых основных и общих технических, стилистических, хронологических их особенностей. Только в этом случае они могут стать подлинно историческими источниками.

Наиболее существенной особенностью наскальных изображений рассматриваемого позднепервобытного этапа является исчезновение реалистического, натуралистического, порою гениального рисунка палеолита, замена его изображениями условно-геометрического стиля, появление композиционного рисунка с сюжетным подчинением образов, повествовательный их характер. Во всех этих изображениях центральная роль отведена человеку с его многогранной деятельностью. Главная тема этого искусства—человек.

В соответствии с этим наскальные изображения Гегамских гор выполнены с помощью одиночных, групповых фигур различных животных, людей и богов, с предметами их вооружения, снаряжения, ряжения и т. д и т. п. «Полотном» для рисунков служат сравнительно гладкие, блестящие поверхности разной величины и форм (от 0,5 до 6 кв. м. площадью) необработанных глыб базальта.

Наиболее древняя группа (V—IV тыс. до н. э.) этих изображений обнаружена у подножия Большого Пайтасара. В этой группе представлены чаще всего одиночные, очень крупные фигуры безоаровых козлов и малочисленные, немногофигурные примитивные композиции, выполненные широкими, грубыми бороздками-желобками, которые высекались на поверхности камня нанесением бесконечного числа методичных ударов каменными ручными топорами, образующих множество ямочек и точек, сливающихся в цельные бороздки или желобки, которыми образовались нынешние контуры изображаемой фигуры. Глубина этих контуров вполне обеспечивала сохранность рисунка и создавала весьма характерный световой эффект между темным, блестящим фоном поверхности камня и более светлым, матовым контуром изображения. Эта техника окончательной обработки фигур, условно названная «ударно-точечной», продолжала применяться на протяжении тысячелетий. В работе на конкретных примерах (рис. 3—7) показано усовершенствование ударно-точечной техники в III—II тыс. до н. э. и соответствующие изменения в «инструментарии» древних рисовальщиков.

Однако на основе применения одного лишь указанного технического способа, пусть даже совершенного и виртуозного, невозможно было бы достичь уровня композиционного построения, динамизма, экспрессии большей выразительности, а также многих других тонкостей, наблюдаемых при изучении петроглифов.

К счастью, в ходе изучения материала удалось обнаружить целый ряд недоконченных ударно-точечной обработкой изображений, в которых зафиксированы гравировки—эскизы фигур, выполненные остроребёрными обсидиановыми или металлическими ножами. Выяснилось, что эти контурно-линейные рисунки-эскизы предшествовали ударно-точечной обработке, будучи в основе и композиционного построения, и стилистических особенностей изображаемых фигур. Такие петроглифы, относящиеся к III—II—I тыс. до н. э., были обнаружены в скоплениях рисунков у вершин Малого, Большого Пайтасара (рис. 7—9) и Зиарата. Одно из таких изображений (рис. II) Малого Пайтасара (конец II и начало I тыс. до н. э.) представляет собой сцену охоты, в которой охотник преследует хищника. Обе фигуры выполнены ударно-точечной техникой. Охотник, ряженый и в маске, вооружен широким луком и стрелой. Ударно-точечной техникой не обработаны охотничьи лук и стрела, наконечник которой имеет треугольную форму, очень характерную для металлических наконечников Х в. до н. э. Не довершены также когти хищника, обозначенные лишь прямыми, острыми линиями. Присутствующая в сцене фигура второго охотника обработана ударно-точечной техникой лишь по пояс, лук его также очерчен. За спиной второго охотника тоже очерчены луки. Таким образом, подавляющее большинство наскальных изображений Гегамских гор (и всей Армении), начиная с V тыс. до н. э. вплоть до начала I тыс., было выполнено совместным применением линейно-эскизной и ударно-точечной техники.

Применение чисто линейной техники, более характерное в эпоху раннего железа, не стало, однако, распространенным. К юго-западу от вершины Зиарата зафиксировано более двадцати изображений, выполненных обсидиановым резцом тонкими, едва заметными линиями, иногда напоминающими шахматные доски, иногда план стойбищ (рис. 13—14). Вместе с этими геометрическими фигурами, на том же Зиарате, встречаются интересные сцены, выполненные той же техникой. В одной из них еле заметно очерчены пешие и конные люди, крайне стилизованные (рис. 15), носящие условно-пиктографический характер фигуры животных и большое древо жизни. Применение линейно-эскизной и ударно-точечной техники надолго распространилось по всему Армянскому нагорью. По-видимому, эта техника повсеместно применялась в ранне-историческое время. Однако четко выявить и доказать это явление удается не всегда, даже на хорошо изученных памятниках.

Мы представили технику выполнения наскальных изображений в самых общих и основных чертах. Но кажущаяся ее простота таит в себе множество тонкостей, требует не-

малого умения и опыта, знания природы и особенностей камня. Полное изучение возможно только экспериментальным путем. Однако при своей простоте описанная техника довольно универсальна и даст возможность со временем создать такое разнообразие и обилие стилей, которое трудно найти даже в современном искусстве. Стилизация в наскальном искусстве Армении применялась повсюду, при создании образов множества животных, людей, богов и предметов. Более того, в пределах одного и того же хронологического периода обнаруживается несколько различных стилизаций одного и того же изображения.

Стилистическое изучение наскальных изображений—нелегкое дело и требует отдельного монографического исследования. В данной работе это выполнено частично, в той лишь мере, в которой оно может помочь в разборе, периодизации и классификации материала.

Изменения формы и стиля яснее и четче всего наблюдаются на изображениях козла, быка и людей, составляющих наиболее частый и характерный элемент раннеисторических наскальных изображений Армении. Соответственно этим изменениям, наблюдается и постепенное усовершенствование техники в определенные периоды. Если рассматривать изображение животного с точки зрения сравнения хронологического и стадийного развитий, можно получить определенную закономерность в классификации материала (табл. I—III).

Изображения безоаровых козлов. Стиль А. Изображение козла стиля А встречается в древнейших наскальных рисунках, относящихся, как увидим ниже, к периодам позднего неолита—энеолита. В этих памятниках фигуры козлов далеки от совершенства, лишены пропорций и выделения—даже характернейших деталей. Фигуры чрезмерно длинны (80—60 см) и приземисты (40—30 см) и, соответственно этим признакам, снабжены короткими рудиментарными ногами и низкими рогами, тянущимися параллельно длинной, прямой линии корпуса (табл. I, ряд I).

Стиль $А_1$. На последующем этапе исторического развития (III тыс. до н. э.) появляется множество стилей, типов изображения козла, однако прежде всего усовершенствуется и довольно улучшается рисунок стиля А, который находит повсеместное распространение. Углубляется, утоньшается и выпрямляется контурная бороздка, сильное изменение претерпевают размеры и пропорции (28—25 см в длину и 25—20 см в высоту), соответственно, фигура снабжается новыми характерными чертами: длинными стройными ногами, одной или двумя парами сильных рогов, дугообразно нависающих над корпусом. Туловищу животного придается форма прямоугольника, голова отделяется от корпуса (табл. I, ряд II—III).

Стиль $А_2$. Стилистические особенности изображения козла (стиля $А_1$) III тыс. до н. э. в основном продолжены. Однако фигура более стремительна и прямоугольна, стройна, ноги длиннее и тоньше, оформлены голова и другие детали; дугообразные, загнутые над спиной рога оторваны от туловища, более вертикальны, закруглены лишь в конце. Этот стиль характерен для изображений II тыс. до н. э. (табл. I, ряд IV).

Стиль $А_3$. В конце II и начале I тыс. до н. э. стиль $А_2$ усовершенствуется. Пара козлиных рогов заменяется одним рогом, четыре ноги—двумя, туловище становится тоньше, морда подчеркивается сильнее (табл. I, ряд V—VI).

Стиль Б. Корпус козла составлен из двух треугольников, сходящихся в острых углах. В их нижних углах еще сохранены рудиментарные конечности, а в верхних—такие же хвостик и рога без головы. Варианты фигур Б многочисленны. В некоторых из них тригонометрическая фигура животного имеет голову, рога, одну ногу и хвост, затем на концах треугольников остается какой-либо один элемент—рог, хвост или голова. Наконец, остаются лишь два смежных треугольника, изображаемые часто линейным способом. На этой именно основе и появился петроглиф или иероглиф «гром-молния». Фигуры стиля Б характерны для всех наскальных изображений Армении III тыс. до н. э. и довольно часто встречаются в различных группах наскальных изображений Гегамских гор (табл. I). В виде знака «козел»—«гром-молния» они употребляются часто, вплоть до I тыс. до н. э. (табл. I, ряд VII).

Этот тригонометрический стиль в некотором отношении общераспространен и применяется в течение длительного времени в различных видах первобытного искусства при изображении фигур людей и животных. Прежде всего он характерен для культовых орнаментов на керамике III тыс. до н. э. и, возможно, отсюда перешел на наскальные изображения и металлические предметы.

Стиль Г. Он мало распространен, в некотором отношении связывается с предыдущим, очень характерен для второй половины III и начала первой половины II тыс. до н. э. Фигура представлена прямоугольником, с вогнутыми в середине сторонами, которые по существу являют собой тот же принцип смежных треугольников, при посредстве которых подчеркиваются четыре угла прямоугольника. Под ними представлены конечности животного (табл. I, ряд VIII).

Таким же образом в работе детально рассмотрены стилистические особенности изображений быков и людей (табл. II—III). Но, в

отличие от классификации козлов с хронологическими наметками, при анализе изображений быков и людей выявляется то обстоятельство, что развитие стилей не было лишь перманентно-искусствоведческим или лишь хронологическим явлением. Этот длительный процесс был обусловлен не только функциональным значением изображаемого, композиционным его подчинением, но и религиозно-культовой или социальной ролью, приписываемой той или иной фигуре в данной ситуации. Эта сторона стилистического рисунка ведет к оформлению особых иероглифических знаков, которые уже в несколько поздний период очень четко разграничиваются по смысловой нагрузке.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ВОПРОС ДАТИРОВКИ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Значение технико-стилистического разбора для классификации материала очевидно. Однако считать ее установленной лишь на основе какого бы то ни было технико-стилистического или типологического анализа невозможно. Нужны более радикальные данные, подтверждающие хронологическую последовательность различных типов и стилей, эволюционное изменение в технике изображений. В ходе работы экспедиции были получены и такие данные.

К счастью, в древности применялась практика вторичного использования поверхности одного и того же камня для нанесения новых рисунков в случае стертости, плохой сохранности или же исчезновения более древних изображений, а также в тех случаях, когда рисовальщик без особых усилий, с помощью остроумных добавлений к старым рисункам добивался создания новых, более сложных и интересных композиций. В Гегамских горах много таких изображений, которые были созданы, к примеру, в V тыс. до н. э. и дополнены во II или начале I тыс. до н. э., или же в пределах того же самого тысячелетия. Однако для классификации материала особенно ценны те из памятников, на которых нанесение новых слоев производилось в правильной хронологической последовательности: когда нижний слой рисунка, отличающийся древними стилистическими особенностями, покрывался изображениями непосредственно последующей стилистической и хронологической группы, например, изображения IV тыс. до н. э. покрывались слоем III тыс. до н. э., слои III тыс. до н. э.—II тыс. до н. э. и т. д. Такие изображения играют роль вполне обоснованных внутренних стратиграфических единиц и окончательно убеждают в правильности классификации материала. Приведем два-три примера.

Рис. 16. В одном из ранних изображений (V—IV тыс. до н. э.) Большого Пайтасара на древней, хорошо сохранившейся композиции, состоящей из очень крупных фигур козла стиля А, дикого быка и охотничьего бога, в III тыс. до н. э. добавлены миниатюрные, тонкие линии, а в свободных участках и полные фигуры, с целью создания новой охотничьей сцены. Два рисунка козла стиля A_1 получены путем добавления к корпусу древних фигур рогов, ножек, морды, хвоста. Третья фигура козла высечена на свободном участке целиком. Между животными и под ними выведены совсем миниатюрные пиктографические фигуры людей—крестовидных или же стержневидных (корпус), с расщепленными внизу (ноги) или наверху (руки) концами. Под древним изображением дикого быка выведена фигура охотника, которая, в отличие от других, имеет расщепленные нижние концы (ноги), крестообразную черточку наверху (руки) и лук со стрелой. На других изображениях V—IV тыс. до н. э. также наблюдаются многочисленные добавления, но они относятся к более поздним периодам.

Рис. 18. В другом случае над почти исчезнувшими двумя крупными фигурами безоарового козла (III тыс. до н. э. стиль A_1) высечена прекрасная композиция охотничьей сцены, из-под которой едва выглядывают верхние части сильных рогов древних фигур. Новая композиция высечена во второй половине II тыс. до н. э.; в ней ряженый, вооруженный луком охотник со своей собакой преследует маленькое стадо очень красивых оленей.

Рис. 19. На одной большой, вертикально стоящей глыбе рисовальщик вывел (III тыс. до н. э.) крупную фигуру безоарового козла, которая со временем стерлась. Но, по-видимому, в середине II тыс. до н. э. она еще читалась. Поэтому новые художники вокруг этой фигуры добавили уже в новом стиле изображения оленя, быка и льва.

Рис. 20. Наконец, в окрестностях Зиарата имеются изображения, сделанные примерно в середине II тыс. до н. э. и дополненные в начале I тыс. до н. э. В одном случае охотничья сцена создана на основе единственной, древней, вполне законченной фигуры безоарового козла. На эту фигуру впоследствии был нанесен новый козел, выполненный только линей-

ной техникой; добавлены снизу лук, стрела и сеть (тоже в линейной технике) и, наконец, пущена стрела сзади так, что она задевает обе фигуры.

К сожалению, наскальные изображения Гегамских гор не связаны с культурными слоями каких-либо поселений, могущих быть датированными с помощью эталонных изделий хронологического характера. Это обстоятельство вынуждает обращаться к методу комплексной сравнительной хронологии памятников.

Рассмотрим теперь памятники Гегамских гор в их сравнительной хронологической оценке.

ГРУППА ИЗОБРАЖЕНИЙ ПОЗДНЕГО НЕОЛИТА—ЭНЕОЛИТА (V—IV ТЫС. ДО Н. Э.)

Древнейшая группа изображений Большого Пайтасара находится на восточном склоне вершины напротив Знарата, на берегу речки Махмар. С точки зрения хронологии в этой группе представляют большой интерес очень крупные, красивые композиции, составленные с помощью фигур охотничьих богов—покровителей животных, богов солнца, грома и молнии. Антропоморфные боги солнца, грома и молнии, сопровождаемые знаками свастики и изображениями козлов стиля А, выступают здесь иногда целыми семьями (табл. 78, рис. 3). Они отличаются мощностью деталей корпуса, сильными руками, ногами, оканчивающимися, как правило, крупными длинными лучевидными пальцами. Руки всегда подняты к небу (табл. 67, рис 2). Иногда корпус и другие части фигур составлены из лучевидных штрихов, напоминая явление сияния (рис. 24, табл. 67, рис. 1).

Эти изображения имеют достаточно убедительные аналогии среди материалов таких раннеземледельческих—скотоводческих поселений позднего неолита или энеолита, которые непосредственно связаны с Армянским нагорьем географически, либо входили в ареал его древней культуры. Одним из таких поселений является Имирис-Гора, на северной черте современной Армянской ССР, входивший в древности в единый южный кавказский ареал неолита. В 4—1 горизонтах этого поселения, среди материалов, имеющих аналогии в синхронных памятниках Араратской долины, была обнаружена полусферическая грубая чашечка, на борту которой имеется налепная антропоморфная фигура. Стоячей позой, прямым стержнем корпуса, воздетыми к небу руками, круглой головой она не отличается от наскальных. Нижняя часть, к сожалению, повреждена. Характерно, что в указанных слоях имеются и скульптуры женских божеств, сопровождающие своих мужских напарников как и в рассмотренных петроглифах Гегамских гор.

Горизонты 4—I Имирис-Горы датированы радио-карбонным методом 4350±120 гг. и дают некоторое представление о нижнем хронологическом рубеже древнейшей группы рассматриваемых изображений.

Вторым памятником, имеющим значение для их датировки, является Яник-Тепе, в районе оз. Урмия, с древнейших времен тесно связанного с Арменией. Верхний слой этого помятника покрыт поселением пришельцев из Армянского нагорья (III тыс. до н. э.), нижний—представляет энеолитическое поселение, входящее в ареал памятников типа Хасанлу. Вот в этом нижнем слое, среди образцов расписной керамики, обнаружен фрагмент полусферической чаши, на которой росписью выведена та же антропоморфная божественная фигура с прямым спинным хребтом, поднятыми вверх руками и лучевидными пальцами, с маской на лице. Над фигурой выведены треугольные шевроны («верхнее небо»), а перед нею—вертикальная, волнистая или змеевидная фигура—символ грома-молнии или небесной воды.

Соответствующие горизонты Яник-Тепе, по аналогии с памятниками определенной группы Хасанлу, приписываются к середине IV тыс. до н. э. и указывают, в какой-то мере, на высший хронологический рубеж древней группы изображений Гегамских гор.

Таким образом, рассматриваемые древнейшие петроглифы могут быть отнесены к каким-то отрезкам времени V—IV тыс. до н. э.

Эта хронологическая выкладка подтверждается еще одним обстоятельством. На участке указанных петроглифов сотрудником экспедиции Р. М. Торосяном были собраны обсидиановые обломки ножевидных орудий с необработанными или отретушированными краями, бесформенные, треугольные, прямоугольные, остроконечные, боковые скребки с двусторонней обработкой и другие изделия (табл. V). Они имеют тончайшие соответствия среди инвентарей неолит-энеолитического возраста поселений Араратской равнины (Хатунарх, Техут), в слоях упомянутого выше Имирис-Гора, на Чатал-Уйюке, Джармо, Мерсине и в ряде других переднеазиатских памятников, которые вмещаются в пределы VI—IV тыс. до н. э.

Наконец, есть еще одно подтверждение. Это то, что в Армянском нагорье, в переднеазиатских районах, окружающих Армянское нагорье или имевших в древности близкое соприкосновение, обнаружены аналогичные петроглифы неолит-энеолитического возраста. К ним, по мнению специалистов, относятся изображения Адиамана и Ванского района, Демир-капе и Дельбаба, цепь которых доходит до прибрежных районов Сиро-Палестины.

ДРЕВНЕБРОНЗОВАЯ ГРУППА (III ТЫС. ДО Н. Э.)

В различных группах наскальных изображений Большого Пайтасара определенно отличаются памятники искусства III тыс. до н. э. Они выявляют ряд не свойственных для предыдущего периода характерных особенностей, которые продолжают развиваться в последующих этапах бронзы и в эпоху раннего железа. Прежде всего полностью исчезают изображения козлов стиля А, появляется рисунок стиля A_1, фигуры животных и людей, став вдвое, втрое или вчетверо меньше, приобретают более пропорциональные и динамичные формы, значительно усложняются композиции и, наконец, появляются сильно стилизованные изображения, в точности повторяющие орнаментацию чернолощеной керамики III тыс. до н. э. Декоративные мотивы этой керамики становятся точными хронологическими эталонами памятников наскального искусства означенного периода. Так, среди изображений козла, оленя и других животных, на одной из композиций (табл. 10, рис. 2) сразу бросаются в глаза фигуры, составленные из противопоставленных треугольников стиля Б, имеющие близкие соответствия с тонколинейной, врезной орнаментацией сосудов Шенгавита и других синхронных ему памятников. В этих декорах керамики чрезвычайно важны фигуры животных смежных стилей, которые одинаково близки и к геометрическим, и к тригонометрическим рисункам наскальных изображений.

Для датировки наскальных изображений рассматриваемой группы эталонное значение имеют также стилизованные фигуры птиц, встречаемые только в памятниках изобразительного искусства III тыс. до н. э. Интересно в этом отношении наскальное изображение (табл. IV, рис. 7), где представлена сцена схватки мифической птицы со змеем.

Много характерных изображений III тыс. до н. э. обнаружено и в окрестностях Малого Пайтасара. Это памятники, великолепно иллюстрирующие полукочевой образ развития скотоводства, усиление охотничьего промысла, массовость транспортных средств и т. п. (табл. 1—4). Как и в первой группе, в них весьма часты треугольные фигуры животных, характерных элементов декорировки керамики (табл. 62, рис. 3) III тыс. до н. э.

Вышесказанное позволяет считать III тыс. до н. э. установленной датировкой определенной категории наскальных изображений. Последние археологические работы позволяют внести некоторые коррективы в эту общую установку. Речь идет о рисунках тригонометрического стиля, которые, как-будто, не переходят за рубеж I половины III тыс. до н. э. Об этом говорит анализ материалов многослойного Пулурского поселения, раскопанного в последние годы на равнине Харберда, в Западной Армении.

По ряду типологических признаков предметы искусства и материального производства (глиняные очаги, статуэтки, декор керамики, расписная керамика, женские статуэтки и т. д.) тесно связываются с памятниками Восточной Армении. Среди этих материалов наибольший интерес для нас представляют обнаруженные в горизонтах 7—8 расписные сосуды, один из которых украшен красными фигурами птиц, а другой—красными фигурами козлов. Последние, так же как и наши тригонометрические изображения, имеют корпус, состоящий из двух треугольников, заполненных косыми линиями; дугообразно нависающие над корпусом рога, также заполненные косыми линиями, и рудиментарные конечности. Восьмой горизонт Пулура датирован при помощи радиокарбонного метода 2420±200 (2470 г), изображения же означенного стиля не встречаются ниже восьмого горизонта. По-видимому, они более характерны для второй половины III тыс. до н. э., и этот хронологический рубеж является общим также для наскальных изображений. Иной хронологический оттенок имеют стилизованные фигуры козлов в виде прямоугольников с вогнутыми сторонами. Подобные изображения (табл. 20, рис. 1; табл. 29; табл. 68, рис. 2; табл. 69), мало характерные для культуры III тыс. до н. э., морфологически тяготеют к черным тригонометрическим фигурам расписной керамики начала II тыс. до н. э. Однако, в отличие от последних, на них сохранились рудиментарные конечности, отсутствующие в фигурах расписной керамики.

Наскальные изображения козлов стиля Г, по всей вероятности, следует отнести к последней четверти III тыс. до н. э.

ГРУППА ИЗОБРАЖЕНИЙ I ПОЛОВИНЫ II ТЫС. ДО Н. Э.

Среди изображений Большого и Малого Пайтасара можно четко выделить петроглифы, принадлежащие первой половине I тыс. до н. э. К означенному периоду отнесено несколько десятков композиций, на основании определенных иконографических и стилистических особенностей. В этой группе совершенно отсутствуют геометрические и тригонометрические фигуры козлов стилей А, A_1, Б и В (если это не иероглифы). Рисунки животных приобретают продолговатую форму с вогнутой или выпуклой линией спины. Шея и голова отделяются от туловища, рога выпрямляются, в отличие от традиционного полукруга; сравнительно более часто встречаются в композициях олени с большим охватом рогов, птицы и длиннотелые собаки, с загнутым хвостом, повторяющие декоры расписной керамики первой половины II тыс. до н. э. Оле-

ни, козлы и собаки этой группы соответствуют изображениям животных на расписном сосуде из села Н. Геташен Мартунийского района, представленных в тождественной композиции. Этот тип расписной керамики датируется XVIII—XVII вв. до н. э. (табл. VI).

Одна из хронологических особенностей наскальных изображений первой половины II тыс. до н. э.—полное исчезновение в них канонических изображений птиц III тыс. до н. э. с корпусом остроугольной или равнобедренной треугольной формы. Изображения птиц не совсем изменены, однако треугольник сильно уплощается, выгибаясь в основании (в области живота). Голова и шея сильно приближаются к натуре, ноги подобраны или согнуты под животом, иногда целиком свисают в воздухе, фигуры имеют вид водоплавающих птиц—утки или гуся,—изображениями которых изобилует расписная керамика средненебронзового века. Как в наскальных рисунках, так и в декоре расписной керамики эти птицы изображены на «небосводе» в сопровождении геометрических символов небесных тел. Среди наскальных изображений птиц II тыс. до н. э. есть очень красивые—со свисающими ногами и характерной перепончатой лапой, весьма сходные с встречающимися иногда на вищапах красивыми, продолговатыми фигурками (табл. VII, рис. 2, 3, 6). Вообще изображения птиц II тыс. до н. э. либо мало стилизованные, либо полностью лишены стилизации.

Рисунки этого периода имеют еще одну сферу сопоставления. Речь идет о типе культового изображения быка, в определенной степени стилизованном, очень характерном для Гегамских гор и встречающемся в относительно небольшом хронологическом отрезке. Эта группа изображений характеризуется обобщенным, желобчатым контуром туловища и обособленно выделенным, сильно стилизованным рисунком головы, с подчеркнутыми деталями лба, морды, ушей, крупных глаз и рта, из которого иногда льются струи воды (табл. VII, рис. 1, 4, 5; табл. X, рис. 6).

ГРУППА ИЗОБРАЖЕНИЙ ПОЗДНЕБРОНЗОВОГО ПЕРИОДА (КОНЕЦ XIV—X ВВ. ДО Н. Э.)

Изображения позднебронзового периода в Гегамских горах составляют группы, четко выделяющиеся с хронологической точки зрения. Они имеют ряд других иконографических, стилистических, композиционных черт, общих и для статуэток Лчашена, Толорса и Артика, и для врезных орнаментов керамики, и для сюжетов бронзовых поясов из различных памятников Советской Армении, Карабаха и Гетабека. Особенно резко в этих группах бросаются в глаза контурные фигуры «грузных» охотников—ряженых и в масках; большие и малые, простые и сложные луки; расположение фигур в нескольких вертикальных рядах; строго стилизованные формы, пластичные рисунки фантастических когтистых леопардов и гепардов; изображения солнца, луны, богов грома и молнии, сложные сцены охоты и т. д. и т. п. Хронологические оттенки, наблюдаемые в сценах охоты на козлов, подтверждаются и при рассмотрении целого ряда материалов, относящихся к охоте на оленей. Здесь охотятся при помощи лука и стрел (табл. 40, рис. 2), веревок, или просто голыми руками, окружая маленькое стадо со всех сторон. Фигурирует тот же сложный лук и стрела с треугольным наконечником (рис. 10, 11, 12), характерные для конца II—начала I тыс. до н. э. Изображения оленей делятся по стилизации рогов на два определенных типа, которые свойственны также резным рисункам аналогичных животных на памятниках прикладного искусства указанного периода. Для обоих стилей характерно изображение одностороннего ответвления рогов, с той разницей, что в одном случае ответвления загнуты в верхней части (табл. 54; табл. 55, рис. 1) в другом—прямые и косо поставлены (табл. 55, рис. 2). По всем своим деталям они повторяют фигуры бронзового пояса Ноемберянского могильника. Судя по отдельным орнаментам, на этом поясе были изображены сцены охоты. Сохранился также большой сложный фигурный лук и стрела с треугольным наконечником, вместе с правой рукой и верхней частью корпуса охотника. Та же сцена с теми же охотниками повторяется и на бронзовом поясе (изданном А. А. Ивановским), также происходящем из территории исторической Армении. Общность наскальных изображений с поясами эпохи поздней бронзы настолько велика и значительна, что остается предположить, что резчиками по камню были те же мастера — металлурги. Такое предположение подтверждается многочисленными повторами однотипных изображений, в которых чувствуется рука одного и того же мастера. Таков, например, рис. 2, табл. 55. На нем, как и на рис. 14, табл. IV, и табл. 54, в точности повторяются олени, расположенные в два ряда, и человек, протягивающий руки к морде одного из животных. Выше рогов животных имеется иероглифический знак. С точки зрения композиции и стиля эти олени очень сходны с бронзовыми миниатюрными статуэтками из Лцена, датирующимися XI—X вв. до н. э.

ГРУППА ИЗОБРАЖЕНИЙ ЭПОХИ РАННЕГО ЖЕЛЕЗА (КОНЕЦ II—НАЧАЛО I ТЫС. ДО Н. Э.)

Изображения, высеченные на боковых плитах кромлехов Шамирама, в сопоставлении с наскальными рисунками Большого Пайтасара позволяют выделить наиболее поздние

петроглифы, которые датируются раннежелезным веком. Приведем несколько примеров: на плитах Шамирамского кромлеха № 4 высечено 22 кружочка, несколько барельефных фигур животных, солнечный диск, составленный из концентрических кружков и, связанная с ними, сильно стилизованная человеческая фигура (табл. VIII, рис. 3). На лицевой стороне одного из камней кромлеха № 2 та же человеческая фигура помещена между солнечным диском и животным (табл. VIII, рис. 10). Одно из наскальных изображений Большого Пайтасара в точности копирует описанный выше барельеф, с иконографической, стилистической и семантической точек зрения. На нем высечены крупные спирали, кружки, полумесяцы и большая человеческая фигура, целиком повторяющая фигуры из композиций Шамирама.

Составленные из концентрических кружков солнечные диски и сильно стилизованные человеческие фигуры «Шамирамского типа» встречаются и среди иных изображений Гегамских гор (табл. VIII, рис. 8—9). Однако наибольший интерес для наших сопоставлений представляют три рисунка Большого Пайтасара, относящиеся к эпохе ранней и средней бронзы, на которых металлическим орудием высечены штриховые изображения людей и животных в эпоху широкого освоения железа. На одном из них к рогам козла, более древнего изображения добавлены горизонтальные линии, и животное превращено в оленя. Выведением еще одной маленькой человеческой фигуры создана простая сцена охоты (табл. IV, рис. 2). У левой кромки камня, независимо от описанной композиции, добавлены еще три фигуры, относящиеся ко II тыс. до н. э.

Второе изображение относится ко второму тысячелетию и представляет собой весьма интересную сцену охоты с участием загнанных животных, пяти охотников и собак. В композиции имеются и иероглифические знаки. В верхней части «полотна» добавлены человеческие фигуры «шамирамского типа», и минимально, скупыми «корректурами» древних фигур также получены новые рисунки козлов. На третьем изображении (III тыс. до н. э.) металлическим орудием выведены штриховые рисунки козлов (табл. VIII, рис. 15), вполне сходных с шамирамскими. В некоторых других случаях мы находим полное стилистическое, техническое и композиционное повторение наскальных изображений Большого Пайтасара и барельефов Шамирама (ср. табл. VIII, рис. 10, 13, 14, 15). И здесь, и там полностью выступают комплексы дисковидных кружочков, выведенных на поверхности камней, а также горизонтальные ряды трех-четырех животных.

Сопоставление памятников искусства Шамирама и Большого Пайтасара не оставляет сомнения в аналогичности и закономерности отнесения их к эпохе широкого освоения железа (VII—VI вв. до н. э.).

Как видно по описанию, искусство наскального рисунка в означенный период постепенно изживает себя и вскоре перестает существовать.

Хронологический анализ памятников Гегамских гор показывает, что наскальное искусство Армении процветало в течение, по меньшей мере, пяти тысяч лет—от позднеэнеолитического (V тыс. до н. э.) времени, до периода раннеармянской культуры. В этом длительном промежутке времени от первобытности до раннегосударственного периода, удалось выделить группы изображений, принадлежащих к эпохе неолит-энеолита (V—IV тыс. до н. э.), ранней бронзы (III тыс. до н. э.), средней бронзы (первая половина II тыс. до н. э.) и поздней бронзы (вторая половина II тыс. до н. э.), так же как и раннего железа (первая половина I тыс. до н. э.).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

СЮЖЕТНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОХОТНИЧЬИХ СЦЕН

Сюжетное содержание материалов имеет первостепенное значение в интерпретации смысловой нагрузки всего искусства наскального рисунка.

Для понимания его следует учесть прежде всего то обстоятельство, что рисунки делались в целях возвратной симпатической магии. Творцы их верили, что изображая желаемое в рисунке, в танце, в мыслях, в слове, они могут достичь успеха в действительности, при этом веря прежде всего в магическую силу слова, рисунка и письма. Поэтому рисунки, иероглифы, как и знаки алфавитного письма, считались священными.

Рисунки наших отдаленных предков охватывают все стороны первобытной жизни: прежде всего производственную сферу деятельности—скотоводство и охоту, а также все остальное—производное.

Богатейшие альпийские луга Гегамских гор являлись мощной базой для развития животноводства и охотничьего промысла. Имен-

но поэтому здесь и встречаются многочисленные скопления наскальных рисунков. Расцвет искусства наскального рисунка связан с окончательным оформлением раннеземледельческого хозяйства и полукочевой формы скотоводства, которые, в свою очередь, вызвали к жизни развитие средств транспорта, игравшего важную роль в освоении альпийских лугов.

Создатели петроглифов Гегамских гор не забыли воспроизвести разнообразные виды повозок III—II тыс. до н. э. Это прежде всего простейшие бесколесные волокуши с треугольным, овальным и прямоугольным настилом. Ими пользовались с неолитических времен (табл. I, рис. 1—3). От них пошло развитие повозок с так называемыми «слепыми колесами»—из массивных кусков дерева. Были двухколесные, легкие открытые арбы, впряженные в пару волов, и более сложные арбы с боковыми деревянными щитами и задними стойками. Кроме того использовали многочисленные четырехколесные повозки, очень характерные для равнинных земледельческих районов. Образцы повозок, отображенные в петроглифах, имеют аналогии в других изображениях Армении, глиняных моделях из поселений III тыс. до н. э. и в настоящих деревянных повозках Лчашена. Среди последних имеются крытые кибитки, вызванные к жизни развитием отгонного скотоводства. В них спали люди на кочевье. Надо полагать, что для ночевки использовались также войлочные или меховые палатки. Ранние земледельцы—скотоводы Араратской равнины широко использовали в отгонном скотоводстве не только всевозможные виды повозок, но и вьючный скот—волов, а позже и лошадей. Об этом свидетельствуют петроглифы. Общинные стада выгонялись на пастбище весной, а достигали вершин Гегамских гор только летом, когда альпийские луга освобождались от покрова снега. Для развития скотоводства здесь были все условия—сочная трава, хороший воздух и родниковая вода. Люди занимались переработкой молочных продуктов, охраняли стада от нападения хищников, и в этой связи охотничий промысел переживал второй свой расцвет. Все свои охотничье-скотоводческие заботы они выражали в «каменных рисунках». В них много одиночных фигур хищных зверей, безоаровых козлов, быков, оленей и других травоядных (табл. 5—14); рисунков стреноженных животных, а также простейших композиций, изображающих либо скрещивание козлов (табл. 11, рис. 2), либо нападение хищников, либо стада, пасущиеся под охраной собак. Изображены, в основном, стада одомашненных животных не только потому, что их охраняют собаки, но и потому, что стада эти состоят чаще всего из различных видов четвероногих (козлы с оленями, быками или ослами), чего не бывает в дикой природе (табл. 13—14).

Как видно из рисунков, сама охота была строго дифференцирована, так как велась в различных целях. Если хищников уничтожали ради спасения стад, то травоядных (быков, коров, козлов, оленей и т. д.) чаще всего ловили голыми руками, веревками, глушили ударом палок, делали загоны, ловушки, капканы, с тем, чтобы поймав их, приручить. Это было верным средством увеличения поголовья. Лук, стрела, копье применялись весьма часто, но только в тех случаях, когда животные шли на убой для пропитания.

Охотничьи сцены раннего периода (V—IV тыс. до н. э.) немногочисленны, немногофигурны, состоят из изображений одного или двух безоаровых крупных козлов (стиль А), которых ловят руками (табл. 16—17). Лишь в одном рисунке, относящемся к этому времени, применяется лук и стрела. В III—II тыс до н. э. охотничьи сцены сильно усложняются в смысле композиции и количества фигур, а также всевозможных приемов ведения охоты. Описание подобного многообразия в настоящем резюме невозможно. Укажем лишь некоторые сцены, представляющие особый интерес.

Табл. 20, рис. 1. Прекрасная сцена охоты, состоящая из фигур восемнадцати козлов, одного оленя, четырех гепардов, четырех охотников и символических знаков. Фигуры козлов с полукруглыми, высокими рогами, стройными, динамичными корпусами и длинными ногами очень характерны для рисунков середины II тыс. до н. э., однако в верхнем левом углу сцены имеется ромбовидный знак, сходный с возникшим в III тыс. до н. э. вариантом идеограммы «молния». Примитивные, лаконичные фигуры четырех охотников размещены поперек всей композиции—снизу вверх. Первый напустил на козлов трех гепардов, изображенных в стремительном беге, двое находятся в центре—один из них перекрыл дорогу козлу, другой схватился за рог оленя, на которого справа напал четвертый гепард. Охотник, изображенный в верхнем левом углу, находится в окружении нескольких животных и, как-будто, ничего не предпринимает. В верхнем углу композиции обозначены кружочки и две геометрические фигуры, значение которых не раскрыто.

Табл. 29. Изображение громадной стаи леопардов или гепардов, окруживших пасущихся слева больших и малых коз. Козочка помещена в правом углу «холста» в окружении четырех хищников. Среди крупных козлов стоит человек с дубиной, который, видимо, преследовал их, но попал в лапы к хищникам. Подобными наскальными рисунками изобилуют также Сюникские горы. Против хищников велась жестокая борьба и, как мы убедимся ниже, она продолжалась и на протяжении II—I тыс. до н. э.

Табл. 45, рис. 2. Здесь запечатлена весьма

любопытная ситуация (II тыс. до н. э.). Группа охотников из семи человек, преследующая стадо безоаровых козлов, случайно наткнулась на льва, скрывавшегося где-то поблизости и изображенного в момент нападения на это стадо с противоположной стороны. По всей вероятности, охотники, зная, что здесь водятся опасные хищники, собрались в большую группу, вовсе не растерявшись при виде льва. Разбившись на две группы, они действуют хладнокровно и расчетливо. Двое встретили хищника с натянутыми тетивами своих луков, пятеро вместе с собакой окружили маленькую семью козлов. Одного схватили за ножку, на другого накинули петлю, а козленок оказался в засаде. Среди фигур животных и людей размещены символические знаки в виде прямых и кривых линий, углышек и эллипсов, значение которых пока не установлено.

Интереснейшую и довольно обширную группу составляют сцены охоты при участии различных охотничьих богов. Эта группа изображений относится к V—I тыс. до н. э. и рассматривается отдельно в главе, посвященной первобытным богам Армении.

Внимательное изучение наскальных изображений Гегамских гор с учетом данных всех других петроглифов Армении и соответствующих археолого-палеозоологических материалов, позволяет сделать несколько основных выводов, не подлежащих, по всей видимости, дальнейшему пересмотру и имеющих большое значение для толкования вопросов экономики периода развития производящего хозяйства.

Судя по изображениям наиболее ранних петроглифов (V—IV тыс. до н. э.), первыми прирученными животными на территории Армении оказались безоаровые козлы. В сценах петроглифов часто изображаются маленькие стада одомашненных козлов, а среди остеологических материалов неолитических поселений типа Хатунарха—костные остатки этих животных превалируют над всеми другими. Процесс доместикации их начался гораздо раньше (VII—VI тыс. до н. э.), прежде чем нашел отражение в рисунках. Изображения диких туров и в особенности их ловля также относятся к довольно раннему периоду развития наскального искусства, а в неолитических поселениях Закавказья остатки этих животных представлены в большем количестве, по сравнению с остатками овец.

Доместикация диких туров стала возможной лишь в результате относительно высокого развития земледелия, обеспечивающего отходными продуктами кормежку домашних стад в зимних условиях в низменных районах. В условиях Закавказья большую роль играли также зимние пастбища, например, в таких районах, как Мильско-Карабахский, среднее течение реки Аракс, или Ванский оазис и пр. Именно этим объясняется появление больших скоплений петроглифов на берегу Аракса (Нахичевань) и в окрестностях города Ван. По данным археологии Закавказья, в начале и первой половине III тыс. до н. э. сильно развивается овцеводство, поголовье мелкого рогатого скота превалирует над всеми остальными. Однако изображения этих животных в наскальных рисунках встречаются не так часто. Это объясняется особыми обстоятельствами. Во-первых, тем, что основная масса петроглифов отображает охотничий уклад хозяйства именно в высокогорной альпийской зоне, в местах обиталищ безоарового козла. Дикие муфлоны обитали в более низких зонах, где рисунки довольно редки. Во-вторых, большую роль сыграла, по-видимому, сила традиции. Первобытные художники на протяжении тысячелетий привыкли изображать козлов—красивых, стройных, «вместительных». Традиция так и продолжалась, хотя охота на козлов постепенно отходила на второй план, и поголовье скота увеличивалось все больше и больше за счет размножения именно одомашненных видов.

Так или иначе, колоссальное количество мелкого рогатого скота, изображенного в наскальных рисунках и обнаруженного на поселениях III и последующих тыс. до н. э. в виде костных остатков не оставляет сомнения в высоком развитии скотоводческого хозяйства. Его весьма интенсивное развитие требовало, видимо, невиданного дотоле расширения масштабов пастбищных зон для летнего и зимнего подножного корма. И наши отдаленные предки, вслед за своими стадами, осваивали все новые и новые территории. Возможно, что именно здесь кроется первопричина наблюдаемой сильной миграции племен Армянского нагорья в III тыс. до н. э. в пределы Передней и Малой Азии, появление их поселений в тех ареалах, которые ранее были заселены представителями совершенно других культур.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ—ДОСТОВЕРНЫЕ ЕСТЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

Какими бы богатыми по содержанию ни были описанные в предыдущей главе рисунки, они остаются прежде всего памятниками искусства, созданными в определенной мере силой фантазии, возможного абстрагирования и стилизации натуры. Для естественно-исторического толкования этого материала требуется еще определение степени его достоверности в качестве адекватного источника и возможность использования их в вопросах изучения экологии, животного мира, хозяйства того времени. Разобраться в подобном вопросе можно лишь путем археолого-палеозоологического анализа, достаточно убедительного и незаменимого в данном случае.

При таком подходе к материалу обращает на себя внимание, прежде всего, то обстоятельство, что первобытные художник и охотник до тонкостей знали повадки и особенности зверей, все оттенки их поведения. Именно поэтому так убедительны и полны жизненной силы охотничьи сцены с разными видами животных. Несмотря на обобщенно-абстрагированный и достаточно стилизованный характер рисунка, художник сохраняет точность передачи облика зверя, создавая при этом шедевры подлинного искусства, полные очарования и своеобразной красоты. Правильно переданы не только формы изображаемого объекта, но и характерные особенности, позволяющие определить разнообразие их видового состава (табл. 9—14).

Большинство изображений принадлежит горному безоаровому козлу и оленям. Весьма многочисленны изображения туров, домашних быков и собак. Сравнительно меньше зубров, лошадей и муфлонов. Что особенно интересно—сохранились единичные экземпляры лося и одногорбого верблюда—дромадера. Хищные звери представлены тремя видами—леопардом, гепардом и львом.

Много изображений птиц: дрофа, журавль, лебедь, пеликан, баклан, утка, лысуха, гусь.

Типично горные животные—безоаровые козлы, обитают среди скал и глубоких ущелий. Характерным местообитанием безоарового козла является альпийский пояс высоких хребтов.

Доминирование в наскальных изображениях безоаровых козлов объясняется большой распространенностью их в Гегамских горах. Этим объясняется и то, что они стали основным объектом добычи людей, следовательно, и частой передачи их в рисунках. Козлы изображены в самых различных композициях—здесь и охота на них с целью убить, и сцены стреножения, и любовно «выписанные» идиллические сцены с «матерью» и детенышами; опутывание рогов веревками, заманивание зверя, по-видимому, в ловчие ямы и загоны и т. д. (табл. 59—60).

Наличие на отдельных камнях изображений очень типичных, применяемых до сих пор во многих районах Армении съемных изгородей (изображенных в виде лесенок различных величин), транспортируемых в места наибольшего скопления безоаров (водопои, места лежек и т. п.) и составляющих временные загоны, говорит о том, что они служили для содержания молодых животных—или с целью приручения, или освежения крови домашнего стада. Есть свидетельства в петроглифах Сюнийских гор именно о скрещивании дикого и домашнего видов свиней в загоне.

В изображениях часто встречаются роскошные фигуры оленей—популярный сюжет в наскальной живописи. Рисунки поражают реалистичностью форм, правильно переданными деталями экстерьера животного. Среди множества композиций особенно интересной представляется одна: сидящий человек и рядом олень в спокойной, мирной позе. Возможно, композиция изображает «магическую» сцену пастьбы оленя и, стало быть, свидетельствует о существовании оленеводства у племен, оставивших нам эти памятники.

Кавказский благородный олень—типичное лесное животное—сейчас уже совершенно исчез из нашей фауны, но еще до недавнего времени животное это украшало своим присутствием залесенные области бассейна оз. Севан и другие лесные биотопы Армении.

Чрезвычайно многочисленны изображения собак: они присутствуют во всех сценах, сопровождая охотников и мирных животных, нагоняя или настигая дичь, сторожа пасущихся овец и оленей.

Анализ изображений позволил выделить три различных вида собак: с коротким, прямым хвостом, напоминающим кавказскую овчарку, собаку с загнутым хвостом и торчащими ушами, сильно напоминающую лайку и азиатскую борзую—тази. Любопытно, что костные остатки собак, найденные в присеванском районе, принадлежат двум разным породам[1]—некрупной, ведущей свое происхождение от шакала, и более крупной, имеющей своим предком волка.

---

[1] С. К. Межлумян. Палеофауна эпох энеолита, бронзы и железа на территории Армении. Изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1972.

На более низких, выровненных участках Гегамских и Памбакских гор, в меньшем количестве обитало и другое копытное животное—дикий баран (муфлон). Но изображения его немногочисленны. Примечательным в них являются правильно переданные рога. Обычно большие и красивые, спиралевидные, изогнутые рога придают этому животному характерную «горделивую» осанку. Этим, по-видимому, и объясняется изображение, в основном, рогов муфлона.

Одним из часто повторяющихся сюжетов являются туры. Рисунки очень различны—от самых реалистичных до полной стилизации. Изображены быки с большими загнутыми рогами, как у дикого прародителя, несколько умеренными рогами и, наконец, с заметно короткими, как у измельчавшего домашнего быка. На скалах зафиксировано множество моментов поведения этих животных, позволяющих уловить элементы их приручения и одомашнивания, использования для различных целей, охоты и т. д. Остатки, за редким исключением, в изобилии были найдены в погребениях, в устьях селевых потоков и озерных отложениях. Домашние быки турьего типа являются неотъемлемой частью остеологических остатков большинства археологических памятников. В слоях, датируемых 10—12 тысячелетней давностью, определены дикие туры, несколько позднее—это «промежуточная» форма, связанная определенными признаками с исходным видом, и, наконец, в III—II тыс. до н. э.—это крупные домашние быки. Таким образом, наскальные изображения являются как бы «окаменевшим календарем», иллюстрирующим длительный процесс одомашнивания этого животного (табл. X).

Обширный фактический материал позволяет с полным основанием считать Армянское нагорье одним из очагов одомашнивания, а также говорить о широком ареале распространения крупной популяции древних домашних быков.

Следующее по количеству изображений животное—зубр. Примечательно, что до последнего времени ископаемые остатки этого зверя не были известны. Анализ многочисленных фрагментов скелетов зубра, обнаруженных в течение последних 5—7 лет, позволил выделить две расы этого животного. Такую же картину дало изучение наскальных изображений: в одних случаях—зубр с короткими, толстыми рогами, в другом—длиннорогая форма, выполненная с замечательной экспрессией, в очень характерной для зубра позе нападения.

Связь остатков зубров с их наскальными изображениями свидетельствует не только о их наличии, но и о широком их расселении, позволяя тем самым обрисовать неизвестный по сей день ареал распространения этого замечательного зверя—угасшего реликта плейстоценовой фауны.

Особый интерес представляет изображение лося. Существование этого животного в условиях Армении отрицалось, изображение вызывало немало сомнений. Однако найденные при раскопках Ереванской пещеры остатки лося, будучи увязаны с его изображениями и более поздними остатками в Ноемберянском районе (эпохи бронзы), позволили с полным правом «поселить» лося на территории Армении. Стало возможным также установить время и очаги локализации неизвестного для нашей фауны вида.

Несколько слов об изображении верблюдов. На табл. X, рис. 12 изображены одногорбые верблюды, присутствие которых также не было зарегистрировано до 40-х годов. Однако в остеологических сборах на южном берегу оз. Севан были найдены остатки челюсти одногорбого верблюда—дромадера. «Характер сохранности костей,—пишет Верещагин,—говорит о значительной их древности—3,5—4 тысячи лет».

Подтверждение этого диагноза на более полноценных находках свидетельствовало бы о весьма большой ксероморфизации ландшафтов Армянского нагорья в какую-то раннюю фазу голоцена.

В изображениях в немалом количестве представлены хищные животные вместе с козлами, оленями и даже с водоплавающими птицами; нередко—одни лишь хищники. В большинстве—это леопарды, с вытянутым телом и невысокими ногами, отчего зверь выглядит приземистым. Поражает удивительная точность пропорций тела и хвоста и правильная форма последнего (табл. X, рис. 9).

Остатки леопарда в остеологических материалах крайне редки: в костеносной толще у с. Ахкала обнаружена левая ветвь нижней челюсти с зубным рядом. Основная добыча этого хищника—дикие копытные, и там, где много корма, зверь живет оседло. Так что ареал леопарда полностью совпадает с областью распространения диких баранов, а указанная в литературе северная граница его ареала проходит по западным отрогам Гегамского хребта.

Следующий представитель хищных—гепард также довольно многочислен в изображениях. Это—стройное животное на высоких ногах. Если в изображениях кошачьих акцентируется характерный мягкий «кошачий» постав лап (обычно лапы округлы), то гепард изображен со стройными прямостоящими ногами. Очень характерным является рис. 11, на котором тонкими линиями «предварительно» нанесены растопыренные пальцы. Подобный признак наиболее типичен для гепарда, поскольку это единственный представитель кошачьих с невтяжными когтями, что, конеч-

но, не могло остаться незамеченным у наблюдательных охотников. Внешне гепард больше похож на азиатскую борзую—тази, чем на кошку. Именно таким мы и видим его на скалах.

Гепард—узкоспециализированный хищник, охотящийся, в основном, на антилоп мелких и средних, джейранов, косуль и крупных птиц. Места их обитания являются определяющим фактором ареала гепарда, следовательно, он является обитателем открытых, относительно ровных пространств с небольшими выходами скал.

Остатки гепарда, невзирая на широкое распространение в остеологических материалах, ограничиваются лишь одной находкой в развалинах города Аргиштихинили. Здесь же определены самые многочисленные остатки джейранов и косуль.

Большие природные способности гепарда к охоте (самое быстрое на земле млекопитающее), мирный нрав и легкая приручаемость побудили охотников многих стран с древнейших времен использовать его в качестве ловчего зверя. Охота с гепардом была широко распространена и у нас, о чем имеются многочисленные свидетельства (М. Хоренаци, Шопен, Н. К. Верещагин), и просуществовала, по-видимому, до XIV столетия. Гепард, вероятно, продержался в Куро-Араксинской низменности и долине среднего Аракса до XVIII в. в диком состоянии. Исчезновение гепарда в Закавказье и Передней Азии объясняется уменьшением количества степных копытных, а также интенсивным отловом молодых гепардов для дрессировок.

На скалах изображен и третий хищник—лев, имеющий для истории нашей фауны особое значение. Фактических данных о существовании этого зверя в Армении нет, хотя в литературе указаны даже его ареалы. Можно предположить, что лев действительно обитал в Закавказье, проникнув сюда в голоцене с юга, а к концу средневековья уже исчез, постепенно отступив на юго-восток и юго-запад. «Тяготея к Араксу,—пишет Н. К. Верещагин,—ареал узким мысом протягивался на восток до Еревана и несколько далее. Его северная граница уходила на запад в Турцию».

Следовательно, становится понятной та ценнейшая информация, которая «заложена» в изображении льва, как первого документального доказательства их наличия в составе нашей фауны.

Особый и своеобразный колорит в наскальные рисунки вносят изображения птиц. Многие рисунки отличаются изяществом и настоящим художественным вкусом. Чаще на камнях изображены водоплавающие птицы: гуси, лебедь, утка, пеликан, баклан и др. И это не случайно, ведь ими изобиловали в старину озеро Севан и мелкие высокогорные озера.

В рисунках птиц проявилась чрезвычайная наблюдательность древнего художника, позволяющая в правильно переданных пропорциях и, особенно «правильных позах», почти безошибочно определить их видовую принадлежность.

Внимание привлекает единственное изображение дрофы—птицы и в древности немногочисленной, а сейчас полностью исчезнувшей из нашей фауны. На зимовках она встречалась в большом количестве лишь в Сардарабадской степи. Примечательно, что остатки дрофы зарегистрированы лишь в Аргиштихинили.

Вместе с другими животными, чаще в ритуальных сценах, изображен и журавль—птица, глубоко почитаемая нашим народом. Изображения его мы находим на древних вишапах; это—излюбленный сюжет армянских миниатюр, народных сказок и легенд.

Анализ остатков животных и увязка последних с их наскальными изображениями могут послужить надежной основой для палеоклиматических построений.

Присутствие в фауне столь характерных сухолюбивых животных, как дрофа, безоаровый козел, джейран и гепард, дают несомненные доказательства сравнительно широкого распространения аридного ландшафта открытых просторов, в то время как обитание благородного оленя, косули, кабана, зубра и других дает известные основания предполагать наличие сравнительно увлажненных лесных биотопов, которые, без сомнения, существовали в предгорной полосе и в пойме речных долин.

Думается, что анализ рисунков и фактического материала в достаточной степени доказывает правильное количественное соотношение разнообразных видов животных, наличных в те времена и отображенных в петроглифах. Рисунки выбивались либо непосредственно в местах обитания животных, либо недалеко от них, так как ареалы их распространения соответствуют местам находок остатков тех же животных. Наличие же в петроглифах изображения дрофы, не обитавшей в горах, а лишь на Араратской равнине, служит доказательством того, что ее выбивали на скалах жители равнинных районов.

ГЛАВА ПЯТАЯ

КОСМИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ РАННИХ ЗЕМЛЕДЕЛЬЦЕВ-СКОТОВОДОВ АРМЕНИИ

В предыдущих главах работы до сих пор были рассмотрены так называемые «земные дела» наших предков в эпоху неолита — раннего железа. Теперь же, обращаясь к их «небесным делам», следует добавить, что в древности все космическое пространство мыслилось как триединое целое, состоящее из трех тождественных миров—верхнего (небо), среднего (земля) и нижнего (вода). Как показывают памятники прикладного искусства первобытности Армении и, в частности, наскальные изображения, небесный мир не отличался от земного и являлся обиталищем несметного количества поколений предков, обиталищем всевозможных видов различных фантастических и реальных животных. Эти последние отождествлялись в представлениях предков с причудливыми формами облаков, созвездий, звездных ассоциаций, отдельных ярких светил и становились, в конечном счете, антропоморфными и зооморфными символами небесных светил, а позже и идеограммами, обозначающими, целые созвездия (Овен, Телец, Лев, Близнецы, Стрелец и пр.). Это образное мышление сохранилось и у языческих армян и через ранний фольклор дошло до наших дней. В некоторых армянских загадках, носящих явный отпечаток первобытности, небесное пространство представляется как большой птичник, в других—как хлев, полный всевозможных животных, вместе с пастухами

В новонайденных наскальных изображениях Гегамских гор зафиксированы очень характерные рисунки птиц, символизирующих солнечный диск и изображенных иногда с рисунком солнца в клюве (табл. 62, рис. 1). Встречаются также фигуры козлов, змей и других животных либо с солнечными рисунками (табл. 61, рис. 1—3), либо с другими небесными символическими знаками (табл. 62, 63, 64).

Кроме антропоморфных и зооморфных символов небесных тел в новонайденных петроглифах Гегамских гор зафиксировано довольно большое количество их геометрических рисунков или символов. В горах вокруг оз. Севан, в частности, у вершины Шейхи Чингил Гегамских гор и Сев-сар Варденисских гор, обнаружены целые комплексы исключительно геометрических изображений небесных тел: свастики, кресты, солнечные диски из двух или нескольких концентрических кружков, с разнообразными лучами (табл. 64), изображения луны в виде полумесяца и, наконец, схематически-антропоморфные фигуры, снабженные в верхней части или вокруг корпуса тремя, пятью, семью мелкими, углубленными кружочками (табл. 63, рис. 4). Иногда вместе с целой системой геометрических рисунков выступают композиционные сюжеты, отображающие отдельные мифические мотивы, связанные с космическими представлениями.

Ценность нижерассматриваемых наскальных изображений заключается не только в том, что они доносят до нас сокровенные тайны первозданной космогонической идеологии с ее прекрасными мифами о сотворении мира и космической катастрофе, но и в том, что они содержат своеобразную, яркую и точную информацию о познании и использовании совокупности закономерностей природы, лежащих в самой основе существования человека, в самой основе возникновения и становления производящего хозяйства.

В этом отношении чрезвычайно интересна серия уникальнейших петроглифов, которые отображают в своих композициях самые начальные, общие и, в то же время, важнейшие для древнего земледельца и скотовода закономерности звездного неба.

Значение их еще более увеличивается тем, что они обнаружены определенными группами у названных выше горных вершин, могущих служить древними прорицалищами—обсерваториями, весьма удобными для наблюдения за звездным небом.

Представленные в этих петроглифах композиции причудливо сочетают миф и тончайшее наблюдение: геометрические, зооморфные и антропоморфные небесные тела, различные фазы их развития, крайние положения, знаки и рисунки зодиакальных созвездий.

Наиболее важные из этих петроглифов сочетают упомянутые выше небесные тела или составные их части в таких количественных пропорциях, которые могут быть связаны лишь со временем завершения определенных циклов движения светил в небосводе (табл. 65, рис. 1, 2).

Так, зодиакальные рисунки чаще всего сопровождаются семью кружочками-звездами, отдельные группы рисунков состоят из 7, 12, 28, 31, 56, и др. однозначных фигур, луна изображается в виде молодого месяца, полулуния и полнолуния, да еще с 28 длинными крупными лучами, которые соответствуют длине лунного месяца в Армении (табл. 65, рис. 1). Так же изображается большой диск солнца—в различных положениях, в точно канонизированных количествах соответствующих деталей, которые вмещают в себе циклы годичного его круговорота в опреде-

ленные периоды года, с определенным количеством дней

Некоторые из них приспособлены для ведения счета и представляют собой нечто вроде лунно-солнечного календаря или «вычислительной машины» древности с соответствующими «таблицами» (табл. 66, рис. 1, 2).

Вкратце остановимся только на уникальном во всей древней культуре памятнике Севсара (Варденисские горы, южнее оз. Севан), относящемся ко II тыс. до н. э. и вырубленном па большом куске базальта площадью в 6 кв. м. Изящные крупные рисунки солнца, луны, «планет» и звезд, зооморфных, антропоморфных божеств, а также некоторые зодиакальные фигуры или знаки, всецело относящиеся к небосводу и представляющие собой нечто вроде «звездной карты» составляют композицию на поверхности камня.

Изображения делятся на четыре группы.

Первая группа расположена у нижней, левой кромки камня, состоит из трех крестов—символов звезд, а также диска с крестообразной сердцевиной—символа солнца и зодиакального иероглифического знака Овен, широко употребляемого в петроглифах Армении с III тыс. до н. э. и сохранившегося даже в средневековых армянских манускриптах в значении созвездия Овен.

Вторая группа расположена в верхней части слева, состоит из четырнадцати фигур, передающих, видимо, какую-то легенду, связанную с бушующим весенним небосводом. В ней особо выделяются крупные змее-молнии, антропоморфное существо с солнечным диском, новолунием и лошадью, а также пара совершенно идентичных мужских изображений, возможно, Близнецов-громовержцев, с длинной фигурой змеи или молнии в поднятых руках.

Третья, так называемая «счетная группа расположена справа внизу. Она состоит из двух крестовидных символов, двух новолуний, двух эллипсоидов, заполненных рядами чашеобразных полусферических углублений—лунок, дополнительных лунок, расположенных ниже в двух горизонтальных рядах. Композиция в целом состоит из восьмидесяти шести фигур, из коих в 2-х по 31 лунке в овалах, 20 лунок вне овалов, два креста и два новолуния.

Главная группа рисунков небесных тел расположена в центре композиции. Она состоит из семи больших красивых фигур, выполненных глубокими канавками и углублениями. Диаметры отдельных рисунков доходят от 30 до 100 см. Три ярких, лучистых звезды или планеты, большой, строго циркулярный кружок из тринадцати лунок, две змеи-вишапы (первозданные, извечные обитатели небесного океана у древнейших народов Востока), а также метрового диаметра яркое, четкое изображение солнца составляют элементы этой «небесной карты».

Наиболее важным из этих элементов является солнечный диск из спирали трех концентрических кругов и множества полукруглых выступов, удлиненно-ромбических лучей-лепестков, составляющих в совокупности нечто вроде круглой таблицы годичного календаря. При этом если внутренняя спираль указывает на вечное движение тела, то остальные три круга вместе с нею показывают, по-видимому, четыре крайних положения солнца, каковыми могли быть дни весеннего и осеннего равноденствия, летнего и зимнего солнцестояния. Этими основными положениями солнца наш предок четко различал времена года, следовательно, мог вести и счет времени. Эту задачу он выполнял с помощью 94 полусферических выступов и лучей лепестков, расположенных на двух внутренних кружках солнца. Дело в том, что количество этих выступов соответствует сумме дней, ограниченной между двумя положениями солнца—от весеннего равноденствия (21 марта) до летнего солнцестояния (22 июня). Это будет составлять четверть года или три месяца. Если мы разделим 94 на 3, то получим дробное число 31,3, которое почти точно соответствует количеству дней весеннего и летнего солнечного месяца. По этой таблице первая половина года будет составлять 188 дней, в то время как по современному календарю она состоит из 186 дней. Но, по всей вероятности, древние астрономы Армении легко заметили эту разницу и постарались уточнить ее с помощью описанной выше третьей «счетной группы», где количество дней солнечного месяца составляет 31, а сумма шести месяцев—186, как в настоящее время. Однако для получения более или менее верной суммы дней года эти цифры также нуждались в поправке. Поэтому древние жрецы Армении могли пользоваться лунно-солнечным комбинированным подсчетом, используя для трех четвертей года (от весеннего равноденствия до зимнего солнцестояния) солнечную таблицу $= 94 \times 3 = 282$, а для последней четверти сумму 82 лунок дополнительной таблицы, почти точно соответствующую количеству дней трех лунных месяцев (84). Сложением величин (282+82) из солнечного и лунного календаря можно было бы получить сумму 364, примерно соответствующую количеству дней 12 солнечных или 13 лунных (по 28 дн.) месяцев. Эти две таблицы Сев-сарской «небесной карты» универсальны и позволяют вести счет также путем любых других комбинаций, из любых исходных чисел.

Основной смысл всех приведенных чисел состоит в том, что они отображают закономерные изменения, связанные с периодами движения небесных тел во времени, в пространстве, с периодическими восстановления-

ми положений солнца, луны и созвездий. Познав цифровые выражения этих основополагающих закономерностей, наш не совсем отдаленный предок с помощью простейших арифметических действий мог регулировать не только последовательность земледельческо-скотоводческих празднеств и ритуальных обрядов, но и заранее высчитывать времена года, месяцы, недели, дни, которые имели жизненно важное значение для земледельческо-скотоводческого хозяйства.

Возможность применения подобных арифметических таблиц в Армении II тыс. до н. э. не может быть взята под сомнение не только потому, что в Египте и в Месопотамских странах, окружающих Армению, давно уже применялись достаточно точные по тем временам сотические календари, но и потому, что разные приспособления для ведения счета известны были в разных частях света в глубокой первобытности, а во II тыс. до н. э. в Европе появились достаточно сложные обсерватории-прорицалища, лучшим образцом каковых является Стоунхендж в Британии.

Интересно, что основные цифровые данные наших «таблиц» совпадают с исходными величинами Стоунхенджа. В последнее время получены достаточно веские данные в пользу существования обсерваторий-прорицалищ в Армении. Исследователи Мецаморского поселения в Араратской долине обратили внимание на группу скальных площадок с линией биссектрисы и крупно-лучистыми звездами, взятыми в трапецию. Посредством измерения азимута этой трапеции и сопоставления с азимутами светил, восходящих в этом направлении, специалисты установили, что склонение последних заключалось в интервале между 21—22° и что такое склонение в середине III тыс. до н. э. мог иметь Сириус в день летнего солнцестояния, рано утром. Подобное наблюдение может предполагать наличие и другого—сотического календаря в Армении за пять тысяч лет до наших дней.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

РЕЛИГИОЗНО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, МОТИВЫ ПЕРВОБЫТНЫХ МИФОВ

Охотничьи сцены, представленные в наскальных рисунках, показывают сколь опасна и тяжела была борьба за господство над животными, за освоение альпийских лугов на пути тысячелетнего развития отгонного скотоводства, в условиях первобытной техники и низкого уровня интеллектуального развития. Не в силах понять многообразие и сложность явлений окружающей природы, а часто и противостоять им, наши предки объясняли все эти явления существованием сверхъестественных сил—многочисленных могучих богов и духов, от благоволения которых зависит вся живая природа, успехи в охоте, скотоводстве и земледелии, а следовательно, и само существование человека. Они были всемогущи, и потому служение, умилостивление богов, поклонение им было важнейшей предпосылкой к созданию материальных благ. Все это отображено в различных сценах наскальных рисунков Гегамских, Сюнийских гор и Арагаца.

Боги зверей, охотников и земледельцев представлены в них либо в статическом состоянии, либо в действии—крупными, мощными, подчеркнутыми и несколько необычными фигурами, занимающими центральное положение в композиции, в сопровождении небесных символов или связанных с ними животных. Фигуры богов снабжены лучеобразными дополнениями конечностей или иных частей тела.

БОГИ ЗВЕРЕЙ И ОХОТНИКОВ

Естественно, в охотничьих сценах чаще всего фигурируют боги охоты. Изображения их появляются в эпоху позднего неолита и продолжают существовать до эпохи железа (табл. 67—73). Первая их группа очень четко выявляется еще в V—IV тыс. до н. э. Рассмотрим их в хронологическом порядке.

Табл. 67, рис. 1 (Большой Пайтасар, V—IV тыс. до н. э.). Композиция сугубо религиозного содержания, связывающая сцену охоты с охотничьим небесным божеством. Все фигуры композиции очень крупные. Изображение бога находится в центре композиции (выс. 50 см). Между широко расставленными, сильными его ногами заметен двухконечный мужской знак. Длинная бороздка спины пересечена горизонтальными параллельными линиями «ребер». Мощные руки направлены в локтях кверху, шея очень длинная, округлая, с обеих сторон ее расположены по два больших и мелких кружочка—небесные светила. Бог окружен панически бегущими дикими быками, очень крупными безоарами и охотником, вооруженным луком и стрелой. Как уже отмечалось, в композиции имеются поздние дополнения.

Табл. 67, рис. 2 (Большой Пайтасар, конец IV тыс. до н. э.). Две крупные фигуры охотничьих богов направлены головами в

центр композиции и занимают основное положение. Над ними—свастика—символ солнца. Фигуры безоружные, с мощным корпусом, раздвинутыми ногами, подчеркнутым мужским символом, ступнями; грудная клетка отделена от спинной оси и расширена, шеи длинные, головы круглые, очень подчеркнутые и олицетворяющие силу. Пальцы одного из богов похожи на трезубец. Они изображены в окружении трех крупных, красивых козлов с дугообразными рогами. Один из богов правой ногой держит стреноженного уже большого козла, а левой рукой—большие рога другого козла, фигура которого не изображена вообще.

Табл. 68, рис. I. Изображения богов иногда представлены с веревками в руках. В этом рисунке антропоморфное, мощное существо с сильными, напряженными мышцами. Он твердо опирается на землю большими ступнями. Ноги широко расставлены и полусогнуты в коленях, мужской знак подчеркнутый и большой, на спине две пары горизонтальных «ребер», грудь расширяется снизу вверх, шея длинная, голова круглая, сильные руки па уровне головы. В обеих руках—веревки. На конце лассо в воздухе бьется привязанный за хвост козел. С правой стороны фигуры находится перпендикулярно поставленная дубина.

За описанными наскальными изображениями следует другая группа памятников III тыс. до н. э., представляющая собой интерес и многообразием композиционных элементов, и большими размерами, и идейным содержанием, и имеющимися возможностями датировки. Большая часть этих изображений—в одном из самых значительных скоплений наскальных рисунков, находящихся к юго-востоку от Малого Пайтасара.

Табл. 70, рис. 2 (II тыс. до н. э.) представляет исключительный интерес, выполнен выдающимся первобытным художником, делится на две хронологические и композиционные группы. В нижней части «полотна»—маленькая сценка II тыс. до н. э. Наверху выбита превосходная композиция II тыс., представляющая на первый взгляд сцену охоты. По внутреннему же своему содержанию, однако, сюжет носит религиозно-культовый характер. Фигуры стремительные, стройные, тонко очерченные. Спиралевидное изображение Солнца в центральной части делит композицию надвое. Слева от светила высечено несколько животных, справа—две крупные антропоморфные фигуры, вооруженные малыми луками: рядом с правосторонней фигурой—небесный символ—диск. Антропоморфные фигуры не похожи на реальных охотников, они окружены символами небесных тел, их оружие носит чисто символическое значение, внешность необычная. Первый из них—стройный, с подчеркнутым мужским знаком, лучеобразными пальцами конечностей, на поясе—что-то вроде кинжала, носит высокий головной убор. Фигура справа, также сопровождаемая диском, стройная, в той же позе, однако не обладает лучеобразными пальцами ног, руки кончаются тремя пальцами—лучами, головного убора нет. Эти необычные фигуры с различным внешним оформлением довольно часто встречаются в памятниках Закавказья эпохи поздней бронзы. В декоре Двинской ритуальной керамики начала I тыс. до н. э. они выступают в окружении животных, символов светил и большого солнечного диска. Вооружены они длинными дубинками, в области груди помещены знаки солнца, головные уборы—лучевидные. Однако с композиционной и иконографической точек зрения к наскальным рисункам близки охотничьи сцены белоинкрустированной керамики XI—X вв. до н. э., распространенной в ареале бассейна оз. Севан и области современного Ханлар-Кировабада. В одной из таких сцен, выгравированной на плечах глиняного сосуда, изображены те же два лучника и дикие козлы, с двумя свастиками, заменяющими солнечные диски наскального рисунка. Свастики чрезвычайно усложнены, сопровождаются четырьмя небесными кружочками. Два безоаровых козла также сопровождены многочисленными символами небесных тел; духи ряжены и украшены; носят треугольный головной убор; в одной руке малый лук и стрела, наконечник которой очень характерен для XI—X вв. до н. э.; конечности лучеобразные, руки согнуты в локтях, как и в наших изображениях. Разумеется, это не реальная сцена охоты. В декорах керамики той же культуры довольно часты сцены охоты с собаками, сцены заклинания животных, близкие по своему религиозно-магическому существу с охотничьими наскальными изображениями Севанского бассейна.

Духи или божества охоты на Кавказе сохранили свои первобытные черты и особое значение вплоть до XIX в. Абхазцы, к примеру, приписывали им сверхъестественные черты и всемогущество. По их убеждению, божества охоты забивали какую-либо дичь, варили ее и ели, после же собирали ее кости в шкуру, били палкой по ней, и животное оживало.

Однако среди сцен религиозно-культового содержания часто встречаются и такие, в которых выступают те же боги в роли покровителей зверей. Здесь весьма трудно различить богов охоты и зверей. Однако в нескольких композициях они явно выступают с функцией защиты животного. Подобные рисунки опубликованы в большом количестве в I выпуске наскальных изображений Гегамских гор и в них зафиксированы антропоморфные боги, охраняющие мирные стада травоядных животных, покровительствующие акту скрещи-

7—1050

вания, поражающие копьем нападающего на стадо хищника и т. д. Изображения богов-хранителей животных встречаются также в сценах вновь открытых петроглифов.

Табл. 73, рис. 1. В одной из них (М. Пайтасар, III тыс. до н. э.) изображена очень крупная (почти метровая) фигура в центре композиции, на корточках, с раздвинутыми по сторонам руками и большим мужским знаком. С обеих сторон к нему стремятся крупные динамичные фигуры собаки и дикого быка, на некотором отдалении находятся козлы, а над головой изображен крупный четырехкрылый крест—символ солнца и плодородия.

Многочисленными сценами описанного выше типа завершается группа с изображениями охотничьих и звериных богов. Их функции в древности, по-видимому, не были четко разграничены, как это наблюдается и в верованиях многочисленных древних народов Востока, и в современной этнографии отсталых народов.

ОХОТНИЧЬЕ-СКОТОВОДЧЕСКИЕ, ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИЕ РИТУАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ И ЦЕРЕМОНИИ

С описанными выше композициями религиозно-культового характера тесно связаны также танцы и ритуальные церемонии петроглифов Гегамских гор, также имевшие в свое время магическое значение. В вновонайденных петроглифах имеется семь подобных сцен. Вкратце рассмотрим некоторые из них.

Табл. 74, рис. 2. Изображение III тыс. до н. э., которое представляет круговой танец шести охотников. Посреди круга находится поверженное жертвенное животное. Охотники верхнего ряда ряжены, носят звериные маски, расположены в полукруглой цепочке. Три нижних охотника завершают круг. Один из них имеет лучеобразные пальцы и магическую позу. Возможно, он представляет охотничьего бога.

Табл. 75, рис. 2. В этой сцене отсутствует изображение жертвенного животного. Фигуры людей составляют длинную шеренгу, однако и здесь центральные фигуры ряжены, носят причудливые головные уборы или звериные маски. Две из них—женщины в коротких платьях, с узкими талиями, широкими бедрами, явно выделенной грудью и плечами. Одна из них держит веревку, на конце которой изображен большой солнечный диск (модель солнца). Рядом с диском имеется и другая овальная фигура. Рядом с этой женской фигурой изображена крупная мужская с причудливым головным убором с рогами или перьями. Над головой мужчины—диск. Люди, схватившиеся за руки, представлены здесь в ритуальном танце, посвященном скорее небесным богам—светилам. Геометрические изображения небесных тел представляют в данном случае их модели, которые, по-видимому, носились в руках, играли большую роль в ритуальных церемониях.

Справа от описанной сцены изображена группа актеров-акробатов: сильный мужчина с широко расставленными ногами держит на ладони маленькую человеческую фигуру с длинным тяжелым шестом на голове. В другой руке у мужчины тоже шест, но массивнее. Фигура мощная, полная внутреннего напряжения. Наличие этой сцены, пока единственной, не вызывает сомнения, так как на Востоке артисты-акробаты, жонглеры и гипнотизеры были активными участниками религиозных церемоний и народных празднеств. Сведения сохранились в древнейших письменных источниках. Такие сцены изображены в хеттских рельефах Аладжа-Уйюка XIV в. до н. э. и, наконец, все это традиционно сохранилось в армянской этнографии.

Табл. 76, рис. I. Представляет собой интереснейший сюжет земледельческого обряда жертвоприношения. В сцене изображены древа жизни, одно над другим, с крупными ветвями, направленными вверх. У верхнего древа изображены: человек, схватившийся за его ветви и держащий за рога большого козла; второй человек держит другого козла; жертвенных животных волокут к дереву. Во втором ряду у древа стоят рядышком огромный козел, крупная человеческая фигура и две маленькие, стилизованные человеческие фигуры (дети). Несомненно, что здесь в связи с древом жизни представлена вообще идея плодородия: древо, коза с козленком, человек с детьми. Как мы убедились выше, козел—олицетворение небесной стихии, грома и молнии, следовательно, и дождя, связан с небесным океаном. Эта сцена носит явно выраженный характер ритуальных действий, связанных с земледелием.

ПЕТРОГЛИФИЧЕСКИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ БОГИНИ-МАТЕРИ

Естественно, что в охотничьих сценах больше всего выступают боги, связанные с охотой и животными. Такое положение могло создать ложное представление о том, что наскальное искусство Гегамских гор и всей Армении в целом является продуктом идеологии примитивных охотничьих племен, без намека даже на существование земледельческих, более зрелых представлений и идеологии.

К счастью, среди наскальных изображений Гегамских, Варденисских, Сюнийских гор и Арагаца имеется множество памятников, которые своим происхождением, внутренним содержанием и настроением обязаны идеологии

ранних земледельцев страны. Среди них особенно интересны те, в которых фигурируют контурные, силуэтные, сильно стилизованные женские идоловидные образы.

Рассмотрим некоторые из них.

Табл. 66, рис. I (Варденисские горы) включает 56 полусферических чашечных углублений, условно представляющих созвездие, громадного змея-вишапа, две черточки и антропоморфную фигуру, выполненную силуэтно-контурным рисунком. Фигура эта окончательно обобщена, стилизована. Корпус и голова состоят из большого и малого продолговатых четырехугольников, посаженных друг на друга. Других деталей не имеется. Антропоморфность выражена чуть наклонными верхними линиями большого четырехугольника (плечи), вогнутостью нижней части малого четырехугольника головы (шея) и некоторой заостренностью верхней его части (головной убор). С внутренней стороны контура шея и голова фигуры достаточно различимы, а ноги едва намечены.

Табл. 66, рис. 2. Описанная выше фигура в сопровождении полусферических чашечных углублений—«созвездий», наличествует и во второй композиции, в несколько более упрощенной форме. Над головой силуэтного антропоморфного изображения—спиралевидный знак вечности, а над корпусом четвероногого—полумесяц. По соседству с созвездиями изображены безоаровый козел и какой-то хищник.

Табл. 77, рис. 1—изображения идолов, состоящих из прямоугольников головы и туловища. Полностью повторяют один из наскальных рисунков Арагаца. Определенные детали этих рисунков не оставляют сомнения, что силуэтные фигуры варденисских наскальных изображений, как и Арагацские, представляют собой женские идолы. В наскальной композиции Арагаца их четыре. У двух фигур обозначен пупок, у третьей имеется пояс, у последней—подчеркнутый женский символ—треугольник. Женские идолы расположены в верхней части композиции. Внизу изображено фантастичеокое, похожее на льва животное и четыре козла. На рогах одного из козлов—зигзагообразный знак молнии, а под животом—три кружочка—звезды. Над одним из животных выбит знак, напоминающий букву Т и означающий созвездие Посох в списке домесроповских иероглифических знаков.

Нетрудно заметить, что женские идолы наскальных изображений Армении представлены в сопровождении знака луны (=солнца), спиралевидного знака вечности, кружочков, обозначающих звезды, созвездий, козлов, львов, змей-вишапов, символизировавших небесные явления, небесный океан—тот мир, где живут бессмертные боги.

Формы идолов наскальных рисунков повторяются также в просторных святилищах Армении III—II тыс. до н. э. в виде глиняных статуй. Наиболее древние и интересные из этих святилищ раскопаны в Пулуре (Хардердская равнина, на территории Исторической Армении) и датируются приблизительно серединой III тыс. до н. э. Идолы Пулура вылеплены из глины и как бы сидят над жертвенником. Здесь явственно различаются только прямоугольные головы и в одном случае—покатые плечи богини-матери. На ее лице кружками обозначены рот и глаза, вертикальной чертой—нос. Идолы, как и в композиции с Арагаца, выступают в группе, в которой выделяется крупная, центральная фигура богини-матери, богини плодородия; остальные два идола расположены по бокам, менее значительны и являются второстепенными, подчиненными. Более поздние статуи типичных женских идолов, относящихся ко II—I тыс. до н. э., обнаружены в Мецаморе. Глиняные идолы одного из этих святилищ морфологическими особенностями мало чем отличаются от идолов наскальных изображений. У них такое же широкое прямоугольное туловище, квадратная голова. Единственное отличие глиняных идолов состоит в том, что они снабжены парой огромных глаз, выдающих божественную их сущность. В Пулурских и Мецаморских святилищах с этими женскими идолами связаны весьма важные, повторяющиеся, по сути тождественные друг с другом устройства, созданные для выполнения обрядов, связанных с почитанием идолов. Идолы установлены на особом помосте, перед ними имеется высокий жертвенный очаг, в одном из углов святилища помещены открытые и закрытые очаги для выпечки священных хлебцов. Имеются особые платформы для заклания жертвенных животных, возлияния вина и священной воды, с особыми желобками, отводящими кровь и жидкость. Примыкающие к святилищу комнаты были уставлены ритуальной керамикой, с орнаментальными мотивами религиозного характера.

Трудно представить себе значение этих божеств, не обращаясь к шумерским и хурритским параллелям, т. е. к той древневосточной среде, которая была тесно связана с Арменией этнически, географически и культурно, начиная от эпохи неолита и кончая урартским временем.

Дело в том, что морфологические черты женских идолов Пулура и Мецамора повторяются в каменных изваяниях богини-матери Намму, найденных в одном из шумерских храмов. В этом храме, так же как и в наших святилищах, богиня представлена тремя статуэтками. Первая, как и идолы Мецамора, имеет очень большие глаза. В животе у нее очерчены две человеческие фигуры. Вторая представляет собой спаренный вариант фигур, изображенных на первой скульптуре. В чреве третьего идола вместо близнецов—изоб-

ражение козла. Эти шумерские фигурки связываются с нашими идолами наскальных изображений не только внешними морфологическими особенностями, но и наличием изображения козла на идоле богини. Образ этого животного, по всей вероятности, предназначен показать одну из основных функций богини-матери, ее связь с небесной стихией, громом и молнией. Плодовитые сами по себе, козлы в земледельческих представлениях издревле олицетворяли плодородие, поскольку связывались с громом, молнией и дождем.

Статуи богини-матери Намму были обнаружены в шумерском городе Эреду на юге Двуречья, однако культ ее был широко распространен в странах всего древневосточного мира—от Персидского залива до Верхнего моря (оз. Ван), в верхнем течении Тигра и Евфрата. Нет сомнения, что шумерские религиозные представления или, во всяком случае, довольно близкие (но не тождественные) были распространены и в Армении. В этой связи небезынтересны письменные данные о богине-матери шумеров—Намму, в некоторой мере дающие представление и о наших женских божествах, представленных в рассмотренных выше памятниках и игравших, несомненно, главенствующую роль среди всех других божеств.

Посмотрим, что из себя представляла богиня Намму в шумерском мифе о сотворении мира: с незапамятных времен был небесный первозданный океан, воды которого не имели конца и края. В нем жила праматерь Намму, единственное живое существо. Она была девственной, но со временем родила близнецов—брата и сестру, Ана (небо) и Ки (земля), которые сначала были неотделимы (как спаренная скульптура храма Эа), но со временем отделились друг от друга, стали супругами и, в свою очередь, родили братьев—Энлиля и Энки. Энки был богом мудрости и рек. Он создал растения, животных и людей, богов земледелия и скотоводства, изобилие.

Многими своими чертами миф этот связывается с древнеармянской мифологией и народным эпосом «Сасна Црер». Однако другая, хурритская версия мифа о сотворении мира, имеет уже прямые параллели в урартских и армянских религиозных памятниках. Целым рядом тождественных черт наделены хурритская богиня-мать («Великое море»), «Пурпурное море» армянского мифа и Цовинар народного эпоса, отпрыск Великой богини-матери—хурритский бог Тешуб, урартский Тейшеба, армянский Ваагн, полубог-полугерой Санасар и другие персонажи. Почти совершенно совпадает история борьбы хурритского Тешуба и армянского Санасара против морского дракона, во имя освобождения Иштар-Анаит.

Наличие в наших материалах рисунков силуэтных изображений богини-матери, существование на протяжении 4—5 тысячелетий больших святилищ богини-матери, а также многочисленных священных уголков в первобытных поселениях Армении с каменными идолами богини-матери показывают, что она играла первенствующую роль в нашей мифологии и именно ею начинается сонм великих богов в первобытной Армении, как это мы видим в шумерской и хурритской версиях мифа о сотворении земли. Отпрысками этой богини являлись, несомненно, и рассмотренные выше боги зверей и охоты, и боги солнца, грома и молнии, и множество других богов, связанных с земледелием, скотоводством, природными явлениями.

БОГ-ГРОМОВИК И БОГ СОЛНЦА

В наскальных изображениях Гегамских гор в большом количестве представлены изображения бога-громовика, в функции подчеркнутого земледельческого характера. Это крупные антропоморфные фигуры, с распростертыми руками, с могучими растопыренными лучеобразными пальцами конечностей, которые выступают чаще всего в сопровождении геометрических символов небесных тел или же изображений козлов, связанных с представлением грома, молнии и дождя, с идеей плодородия. Весьма часты среди них и такие фигуры, которые составлены из разрозненных членов-бороздок корпуса, оставляющего в целом впечатление загремевшей молнии.

Наиболее древние и интересные фигуры этого божества находятся в петроглифах Большого Пайтасара и Зиарата.

Табл. 78, рис. 1—2. Мощные, одиночные фигуры описанного выше типа, с подчеркнутым мужским знаком, с крупными изображениями козла над головой или под ногами, датируются V—IV тыс. до н. э.

Табл. 78, рис. 3. Относится к тому же времени и отличается от всех известных композиционным построением и сюжетным содержанием. В ней представлена семья бога-громовика.

Наиболее крупная фигура с подчеркнутым мужским знаком, растопыренными лучевидными пальцами конечностей и крупным изображением козла над головой расположена в центре композиции. По бокам менее крупная женская и совсем маленькая (детская) фигуры. Все они наделены тождественными графическими чертами и в точности повторяют друг друга. В смысловую нагрузку композиции, кроме основного содержания—вызывания дождя—включена, по-видимому, идея продолжения рода божественного, следовательно, и людского.

Судя по лучеобразным пальцам всех этих фигур, по общему образу божества, по большому мужскому знаку с выпадающими из него каплями, а также по обязательному при-

сутствию изображений козла, главной функцией богов являлось вызывание дождя—надежды земледельца.

Табл. 77, рис. 2. В одном лишь случае бог-громовик изображен стоящим на диком быке, со знаком вечности над головой. Бык в армянской мифологии так же тесно связан с явлением молнии, как и козел. Это изображение является семантическим прототипом урартского громовика Тейшебы, изображаемого исключительно на быке, а равным образом и армянского языческого молодого бога Ваагна, также связанного с быком.

* * *

Еще в более значительном количестве представлены изображения солнечного божества, не отличающегося по графическим особенностям от громовика, но выступающего в несметном количестве разнообразнейших ситуаций и функций—то с изображениями льва и водных птиц, то с геометрическими символами (кружок, свастика, крест), то с другими иероглифическими знаками, то с изображением луны.

Хотя по внешним своим очертаниям изображения солнечного божества не отличаются от изображений громовика и различить их как в рисунках, так и в общей морфологии подчас бывает трудно, однако никогда не встречается, чтобы эти боги сопровождались одними и теми же знаками, одними и теми же животными.

Табл. 77, рис. 3. В одном случае бог изображен на спине льва, с большой круглой кошачьей головой, упругим корпусом и поднятым кверху хвостом. Божество представлено в схематическом рисунке, с воздетыми к небу руками и растопыренными пальцами одной руки. По всей вероятности, это прототип урартского бога Халди, изображаемого обычно на фигуре льва, а также древнеармянского солнечного божества Мхера-Михра, также тесно связанного с образом льва.

Солнечные божества всего Древнего Востока и Армении, наряду с другими зооморфными двойниками, имели и льва. Однако для первобытных наскальных изображений Армении остаются характерными «пешне» боги, которые выступают чаще всего в одиночных крупных изображениях, а иногда и групповых.

Табл. 79, рис. 1. Групповые изображения весьма интересны в смысле сюжетного содержания и выяснения основных функций божества. В одной из композиций V—IV тыс. до н. э. представлена семья бога солнца тремя очень крупными и четкими фигурами, расположенными рядом уступами по вертикали, в стоячей позе. Они представлены в той же магической позе с поднятыми кверху руками и расставленными ногами. Над ними «сияет» крупная свастика—символ солнца.

Центральная, наиболее крупная фигура наделена мужским знаком (отец-бог). Рядом стоящая, тоже крупная фигура, лишена этого знака (мать), но наделена большими лучистыми пальцами рук. Третья же маленькая фигура не имеет ни полового, ни «лучистого» признаков, но вполне совпадает с предыдущими морфолого-стилистическими чертами. Семейные изображения богов типичны вообще для Древнего Востока. Солнечные боги, наделенные тождественными иконографическими чертами, продолжают выступать в петроглифах на протяжении тысячелетий. Однако встречаются, особенно в многофигурных композициях, и вполне простые антропоморфные фигуры божеств, которые в этом случае обязательно сопровождены солнечным символическим знаком.

Композиции, в которых встречаются и те и другие фигуры бога солнца, весьма различны и тем самым указывают на множество функций этого бога. Рассмотрим лишь основные из них.

В некоторых европейских петроглифах имеются весьма аналогичные фигуры этого бога, изображенные с серпом в руке и указывающие на прямую связь его с земледелием. В наших же петроглифах отношение этого божества к земледелию передано довольно своеобразно. В некоторых композициях они выступают в функции аллегорического оплодотворения земли.

Табл. 79, рис. 2. В большой, красивой композиции конца IV и начала III тыс. до н. э. солнечные боги представлены на корточках с мужскими знаками, касающимися земли, с поднятыми кверху руками и «лучистыми» могучими пальцами. Над их головой сверкает свастика—символ солнца; справа богов сопровождает зооморфный двойник солнца—лев, над ними изображены идеограммы птиц. Словом, в композиции представлен акт оплодотворения земли божеством. При этом обязательными атрибутами божества были солнечные знаки и птица—символ солнца. Подобные представления, по-видимому, долго бытовали в армянской действительности и нашли отражение в народном эпосе, в частности, сцене, когда Давид с солнечным крестом на руке, со своим охотничьим соколом, спускается на просяное поле к старой Нанэ, представлявшей собою богиню растений и состоявшей в любовной связи с отцом Давида, с Мхер-Михром—солнечным божеством древних армян. В этой же связи небезынтересно напомнить, что оплодотворение земли солнечным божеством именно через растение было весьма распространено в религиозных представлениях многих народов. В Новой Гвинее, например, по случаю вегетационного земледельческого празднества изготовлялись светильники, сделанные из листьев кокосовой пальмы. Этим светильникам, как

символам солнца, приписывалось мужское начало. Их называли «господни Солнце». Каждый год в начале времени дождей «господин Солнце» нисходит, якобы, в священное фиговое дерево, чтобы оплодотворить землю.

Совершенно близкие к описанному наскальному изображению религиозные церемонии имели место во время тех же празднеств на Бабарских островах. Здесь водружалась специальная хоругвь, как символ творческой энергии солнца. Хоругвь изготавливалась из белой хлопчатобумажной ткани и изображала мужчину в той же позе оплодотворения, что и в наших петроглифах.

Рис. 40. В наскальных изображениях Гегамских гор зафиксирована именно такая сцена (III тыс. до н. э.). На поверхности камня выбито несколько деревьев и среди них крупная фигура солнечного бога, сидящего на корточках и оплодотворяющего землю своим подчеркнутым членом. Рядом с божеством представлена большая фигура его птицы.

Эти представления не были чужды и урартам. На одной из каменных печатей рядом с древом жизни изображено то же солнечное божество в той же характерной позе. В другом случае, вместо антропоморфного божества, рядом с деревом изображены символические знаки солнца и луны вместе с волнообразной линией—символом воды. Семантический пучок «солнце—растение—земля» сохранился и в представлениях армян.

Наскальные изображения Гегамских гор сохранили еще одну важную информацию о функции солнечного божества—согревания и озарения земли, об извечной картине захода и восхода солнца, о скрытии его за облаками—после победы над силами тьмы и мрака.

ПЕРВОБЫТНЫЙ МИФ КОСМИЧЕСКОЙ КАТАСТРОФЫ

Об извечной борьбе солнца и тьмы—космической катастрофе—у ранних земледельцев Армении, как и повсюду на Древнем Востоке, сложился миф, на основе которого создавались многочисленные памятники религиозного искусства. Ими весьма богаты Гегамские и Сюнийские горы. Различные предметы прикладного искусства, орнаментация керамики позволяют считать установленным, что миф о катастрофе в Армении существовал в III тыс. до н. э., признавая широкую его распространенность в это отдаленное время. В этих мифах и изображениях в роли солнечного божества часто выступает могучая птица—символ солнца, поэтому «миф космической катастрофы» часто называют битвой птицы и змея.

Рис. 21. В одной из интереснейших композиций Гегамских гор, относящейся к III тыс. до н. э., эта битва изображена следующим образом. В центре рисунка могучая птица, явно из разряда водоплавающих, следовательно, из небесного океана, с длинной шеей и сильным клювом. Лапой она прижала к земле хвост большого змея и стремится схватить его голову клювом. Змей представлен в вертикальной, напряженной в последнем усилии позе. Это истинная сцена противоборства двух небесных сил. Несколько выше изображена птица более скромных размеров, на лету, с миниатюрным солнечным диском в клюве. Справа внизу—диск солнца, полумесяц и фигура козла.

Такие композиции повторяются в разных вариантах, но имеют тот же канонический состав элементов, те же иконографические особенности. Это значит, что они построены на одной мифологической основе. Главным, центральным мотивом всех этих композиций является противоборство небесной птицы-солнца и космического змея, оканчивающееся часто победой пернатого. Геометрические символы солнца и луны, наличествующие в этих сценах, показывают, что это не простая битва, а космическая, протекает в небесном океане. Она ведется противоборствующими небесными стихиями не на живот, а на смерть. При этом, если птица, сопровождаемая солнечным диском, олицетворяла начало света, тепла, добра, то могучий змей символизировал начало зла, тьмы, космического хаоса. В представлениях древних эти две силы находились в постоянной борьбе, от исхода которой зависело их благополучие. Этот мотив часто встречается в древнем искусстве как Востока, так и Запада. Еще более красноречивы письменные источники, рассекречивающие их изотерический язык.

По верованиям народов Древнего Востока, чудище-змей обитал в водах небесного океана еще до возникновения жизни, поэтому являл собою хаотическое, первоначальное состояние вселенной. Естественно, впоследствии он превратился в символ возврата к этому весьма туманному состоянию, к катастрофе, к всемирному потопу. Поэтому год всемирного потопа вавилоняне называли «годом гремучей змеи». У древних египтян всемирный потоп вызывал змей Апопис. Антиподом его являлся бог солнца—Ра, совершавший путешествие по небосклону в своей ладье. Всякий раз при восходе солнца Апопис старался перевернуть ладью, поглотить солнце. Всякий раз, когда восходило солнце из-за туч, египтяне восклицали: «Бог Ра победил змея Апописа!» Эти змеи-вишапы до сих пор еще живут в армянских народных сказках. Среди них есть особо опасные, громадные тысячелетние вишапы, которые могут поглотить и землю, и солнце. В петроглифах Гегамских гор сохранились изображения колоссальных змей, нападающих на солнце. В одном случае

(табл. 81, рис. 2) крупный, круглый солнечный диск находится уже в пасти чудища. Этот рисунок относится к III тыс. до н. э. Подобные мотивы сохранились и в орнаментальных декорах синхронной керамики.

Однако как на Древнем Востоке, так и в первобытной Армении в качестве змееборцев-драконоборцев выступают не только солнечные птицы, но и антропоморфные солнечно-громовые божества, которые одерживают верх над змее-вишапами в силу своей огненной природы, лучами, громом и молнией.

Своими основными функциями эти боги тесно связывались с последующими урартскими и армянскими божествами, такими, как Ваагн и Санасар народного эпоса. По подобию своих прототипов эпохи бронзы они были связаны с небесным океаном, солнцем, звездами, молнией, птицей и являлись, по сути, змееборцами. По природе своей божества не обладали никаким оружием, кроме лучей. Вооружение сасунских героев-полубогов фантастическое, состоящее исключительно из молнии (палица и меч-молния, зооморфный двойник—огненный конь Куркик-Джалали), с помощью которой эти герои уничтожали врагов, в том числе и морского змея-вишапа, похитившего солнце («золотое кольцо» или «бесценный камень») вместе с возлюбленной Санасара.

Такими же невооруженными часто представляются громово-солнечные божества-змееборцы в наскальных изображениях Армении.

Рис. 23. В одном их них изображена вертикально стоящая, агрессивная фигура большого змея. Напротив стоит антропоморфный бог, спина, руки, ноги которого составлены, однако, из разрозненных пучков прямых бороздок-лучей, ярко иллюстрирующих явление грома-молнии. Особенно подчеркнуты в фигуре лучевидные, огромные пальцы и отделенная большая круглая голова. В кажущейся спокойной, мирной сцене изображен, по сути, бог-змееборец, который преследует змея своими лучами, как урартский бог Тейшеба, армянские Ваагн и Санасар.

Рис. 24. Иногда солнечные боги-змееборцы, выступающие против змей, наделены и лучевидными пальцами конечностей, и геометрическими символами солнца и луны. В тех же случаях, когда отсутствуют лучевидные конечности, солнечный символ остается.

На Древнем Востоке на основании мифа о сотворении вселенной составлялись более обширные композиции, украшающие предметы прикладного искусства. Примечательна золотая чаша из дворца Хасанлу Иранского Азербайджана, находившегося в древности с Арменией в тесных культурно-экономических взаимосвязях. Религиозные сцены, изображенные на этой чаше, выполнены в конце II тыс. до н. э. (синхронны упомянутым выше петроглифам) на основе хурритского мифа о сотворении вселенной, широко распространенного в урарто-армянском и ирано-мидийском мире, где многочисленные его реплики сохранились тысячелетиями. Э. Порада показала, что сцены, выгравированные на этой золотой чаше, представляют картину космической битвы. С одной стороны выступает хуррито-урартский бог Тешуб—Тейшеба, который, как и наш Санасар, вступил в сражение за освобождение своей сестры (жены—Иштар-Анаит), плененной морским драконом в «небесном замке» («Медный город»—Сасна Црер), а также ради победы над истуканом, лишившим землю света, тепла, влаги и изобилия. Соперник Тешуба—каменный истукан, полуморское-полуземное существо с человеческим торсом, выступающим над морской гладью и трехглавой змеиной нижней частью, покоящейся на дне моря,—выступает в качестве злого антропоморфного существа в змеином облачении, как все вишапы армянских мифических преданий. Руки его, вполне человеческие, оканчиваются, однако, сильными звериными когтями. Битва между силами стихии—смертельна. Мышцы молодого Тешуба крайне напряжены, спина вогнута, на руках имеются металлические защитные латы. Противоборствующие герои имеют своих помощников, как и герои Сасуна—Тигран, архангел Гавриил и др. Тешуб связан с могучей птицей и богиней плодородия Иштар-Анаит (как Санасар—с солнечной своей невестой), которую спасает птица, унося в небо на своей спине. На стороне истукана-дракона борется вполне антропоморфизованное существо (змей), представленное в змеиной диадеме, с луком и стрелами. Он целится в богиню, чтоб убить ее. Сама Иштар-Анаит со своей птицей и вишапом похожа на солнечную девушку Дехцун-Хатун—возлюбленную Санасара. Далее на золотом кубке Хасанлу имеются изображения, которые все же указывают, что богу Тешубу удается одержать верх над истуканом. Согласно мифу, добрый бог Тейшеба появлялся после победы, принося с собою свет, тепло, влагу и изобилие. И в этой своей части содержание хурритского мифа вполне совпадает с отрывком армянского эпоса. После победы Санасара над вишапом выглянуло солнце, пошли дожди, разрешились воды морские, в «Медном городе» стало светло и тепло, люди избавились от холода и голода.

Итак, в многочисленных наскальных изображениях Гегамских гор, Сюника и Арагаца сохранились сцены из местного мифа о космической битве или противоборстве птицы и змея, реплики которого продолжают существовать пять тысяч лет, по сути, до наших дней. Это относится не только к народному героическому эпосу, но и к языческой песне о рождении бога Ваагна, образу Тиграна, истории христианского архангела Гавриила и пр. Изображения битвы птицы и змея сохра-

нились даже на некоторых позднесредневековых хачкарах—сугубо христианских памятниках.

Нет сомнения, что наши наскальные изображения сохранили фрагменты и других важных мифов древности, их надо дешифровать и понять. Это дело времени.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ПЕРВОБЫТНЫЕ НАСКАЛЬНЫЕ ЗНАКИ АРМЕНИИ

Рассмотрение многочисленных петроглифов в предыдущих главах более чем убедительно показало их роль в сохранении богатой информации относительно почти всех отраслей жизни древнейшего населения страны. Это обусловлено эпическим характером рисунков. Однако первостепенное значение наших петроглифов состояло еще и в том, что именно с рисунков отдельных предметов, животных, людей, небесных тел берет начало образование письма—пиктографического, иероглифического. На Древнем Востоке такие письмена возникли уже в V—IV тыс. до н. э., затем они переросли в стройную систему клинописной или иероглифической слогописи, практически сохранили для нас историю человечества древнейших времен. Трудно определить время появления в Армении первых символических или пиктографических знаков. Во всяком случае, уже в композициях IV тыс. до н. э. наличествуют сильно стилизованные рисунки, которые легко могли быть превращены в пиктограммы.

Довольно большое количество петроглифов или иероглифов зафиксировано в наскальных изображениях Гегамских гор, на керамических сосудах Армянского нагорья (III тыс. до н. э.). Некоторые из глиняных сосудов Джавахка и Парскаайка покрыты горизонтальными рядами символов небесных тел, птиц, спиралей, углышек, сетчатых фигур и т. п. Это, несомненно, пиктографическое письмо. Полупиктографическими полурисуночными памятниками богаты и скопления петроглифов в Гегамских и Сюнийских горах, на Арагаце. Однако в Цолакерте и Армавире зафиксированы уже целые надписи, которые не поддаются пока расшифровке. Такие письмена являлись скорее средствами семантической информации и, будучи зачатками письменного слова, передавали суть явления или общее его содержание.

В ходе изучения наскальных изображений Армении выявлено около 100 знаков. Значительная часть их подвергнута графическому и семантическому анализу, классифицированы знаки-существительные и образованные ими идеограммы, среди них выделены группы, связанные с материально-производственной деятельностью, социальной структурой, религиозно-космическими представлениями общества (табл. XII).

Первобытные письмена Армении, вероятно, в полном своем составе вошли в арсенал урартской культуры и там нашли наивысшее свое развитие. В ходе раскопок урартских памятников обнаружены многочисленные керамические и металлические предметы, снабженные иероглифическими знаками, короткими надписями и, наконец, целые таблички письмен. Некоторые из коротких надписей сопровождаются такими же короткими клинописными текстами. Если со временем удастся доказать их идентичность, то будут, несомненно, найдены и фонетические их нагрузки. Вполне возможно, что урартская иероглифика является уже формой слогового письма. Однако также легко предположить, что полное развитие иероглифического письма в Урарту не имело места в силу широкого использования месопотамской клинописи и арамейского письма.

Урартская клинопись исчезла вместе с урартами, а иероглифическое письмо продолжало существовать в раннеармянской культурной среде, в частности, в языческих храмах, в качестве религиозно-магических, астрономо-астрологических письмен. Причиной такой долговечности первобытно-урартской иероглифики является, по-видимому, то, что смысловая нагрузка знаков была легко воспринимаема для разноязычных народов, тем более, что у ранних армян не было никакого письма. Значение знаков было так велико, что даже в армянских манускриптах XIV—XVI вв. н. э. сохранились довольно значительные их списки под заглавиями «Иероглифы мудрецов», «Иероглифы предков наших», «Толкование письмен и иероглифов древних». Вот в этих-то «толкованиях» мы находим знаки, которые полностью повторяют первобытные и урартские знаки, с объяснениями, так-

же вполне соответствующими семантике древних знаков.

Сравнительное их изучение показало, что все 50 первобытных знаков имеют свои урарто-армянские двойники, что хорошо видно из табл. XI.

Особую группу в этой таблице составляют первобытные урарто-армянские зодиакальные знаки. Во всяком случае, в ней представлены знаки созвездий, по которым определялся годичный круговорот солнца. В достоверности этих знаков можно убедиться на примере краткого разбора знаков Овен и Близнецы. *Зодиакальный рисунок и знак Овен (табл. XII).* Во всех наскальных изображениях Армении III—I тыс. до н. э. в самых разнообразных «ситуациях» встречается Овен уже в виде оформленного знака-идеограммы. Это открытый снизу кружок, с центральной перпендикулярной диагональю посредине. Диагональ разделяет фигуру на два полукружья-рога, а сама представляет сильно стилизованную морду животного. Эта идеограмма, как и все остальные, оформлена путем крайней стилизации, исключения или отрицания второстепенных деталей бараньей головы. Рисунки, приведенные в табл. XII, показывают не только графическое ее оформление в хронологическом развитии, но и богатую смысловую нагрузку. Полное изображение Овна зафиксировано лишь в одном петроглифе Гегамских гор, датируемом III тыс. до н. э. (табл. XII, рис. 1). Корпус его длинный, упругий, с коротеньким хвостом и не совсем обычными когтевидными выступами задних ног. Шея животного длинная. Голова крестообразная, с ушами и большими спиралевидными рогами. Эта форма головы и послужила основанием для интересующего нас знака. Овен здесь изображен в очень интересном сочетании небесных светил и животных, которые помещены в следующем чередовании: птица, солнце и луна, бык (Телец), Овен и змея. Телец здесь такой же необычный, как Овен. Он наделен зигзаговидными конечностями, напоминающими явление молнии. В армянском фольклоре бык, как и козел, всегда связывается с весенним громом-молнией и дождем. Возможно, что подобное чередование фигур связано с мифической основой изображения или с точными зодиакальными представлениями. Во всяком случае, созвездия Овна и Тельца вместе с Близнецами составляют первую, начальную четверть года. Согласно вавилонскому мифу, Близнецы, Телец и Овен охраняли «небесные врата» на протяжении очень длительного времени и именно оттуда выходили на свой круговорот солнце (Шамаш) и луна (Син)—сын и отец. Разве случайно, что в нашем наскальном изображении с геометрическими, вдетыми друг в друга рисунками этих светил, выступают именно Телец и Овен? Да еще и птица, выпущенная прародителем Ану?

Из того же вавилонского мифа мы узнаем, что после завершения своих «небесных дел» бог Мардук создал растения и животных. Во многих наскальных изображениях крупно выбитые знаки Овен выступают рядом с символами небесных тел, птицами, с фигурами козлов, оленей, быков и других животных, иллюстрируя как бы мотивы вавилонского мифа. Связь Овна с небесными телами еще более подчеркнута в орнаментальных мотивах керамики III тыс. до н. э., в которых рельефные изображения крупно выделенной головки Овна занимают центральное место и сопровождаются красивыми фигурами птиц, парных или одиночных спиральных солнечных изображений.

Приведенный выше материал с очевидностью показывает, что фигура Овна и равносильный ей знак связываются с небесным миром и созвездием Овен. Нужно добавить, что знак Овен продолжает свое существование и в урартских памятниках, и в списках армянских манускриптов, и в астрономических текстах, и в миниатюрах, где повсюду толкуется как созвездие и связывается с весенним плодородием. Многие наскальные изображения Гегамских гор показывают, что эти представления берут свое начало в глубокой древности. Некоторые из них прямо связаны с Овном и идеей плодородия. Приведем лишь два примера:

Табл. XII, рис. 12. Вместе с крупным знаком Овен изображены козы, человек и очень крупная фигура божества, сидящего на корточках и оплодотворяющего землю подчеркнутым мужским знаком.

Табл. XII, рис. 13. В другом рисунке знак Овен представлен с такой же фигурой божества, в той же функции, в сопровождении животных, людей и геометрического изображения луны. Как видим, связь Овна с идеей плодородия неоспорима.

Ряд других археологических материалов III—I тыс. до н. э. указывает на существование культа Овна, на существование особых первобытных святилищ, где отправлялись культовые церемонии или весенние земледельческие празднества, связанные с Овном. К ним относятся остатки святилищ III тыс. до н. э. в Шенгавите и Ариче, где обнаружены крупные овновидные подставки культовых очагов, еще раз подчеркивающие связь этого животного с огнем (небесным огнем), в комплексе культовых, сильно стилизованных глиняных скульптур быков, женщин и богатой чернoблестящей керамики религиозного характера. Все эти материалы показывают, что Овен являлся в древности объектом космического культа. Об этом наилучшим образом свидетельствуют материалы Двинского святилища начала I тыс. до н. э. Здесь обнаруже-

ны большие жертвенники с остатками золы от «вечного огня» и жертвоприношений. Над жертвенниками установлены прямоугольные плоские глиняные стелы с рельефными фигурами, связанными с небесной стихией. На первой стеле в определенной последовательности чередуются: три знака Овен (совсем как петроглифические), пучок полукружий (небосвод), затем извивающиеся змеи-молнии с двумя иероглифическими знаками солнца. На второй стеле те же рельефные знаки Овен выступают в сочетании с женскими лицами, солнечными знаками, волнообразными линиями, символизирующими воду, и помещенными внизу треугольными фигурами, которыми обычно обозначали горы или землю. Нет никакого сомнения, что упомянутые выше святилища были посвящены культу Овна или же. во всяком случае, весеннему земледельческому культу плодородия, в котором Овну отводилась большая роль.

Изображения, знаки и представления, связанные с небосводом и Зодиаком, полностью сохраняются и в урартское время. Здесь они также связаны с памятниками религиозного искусства. Так же отчетливо, как в первобытности. здесь существуют знак и изображение Овна, хотя и фигуры выполнены в ассирийской манере. Характерно, что великолепные фрески храма бога Халди в цитадели Эребуни (VIII в. до н. э.) изображают небесный свод, заполненный яркими, большими и малыми звездами различных цветов. Выше звезд располагается горизонтальный поясок, заполненный изящными миниатюрными изображениями белых овнов, затем следует такой же поясок, состоящий из рисунков древа, пальметок и связанных в своем единстве с идеей весеннего плодородия других растительных орнаментов, которые вместе с Овнами носят в себе идею плодородия и его культ, в которые хорошо вписывается также верхний горизонтальный поясок, заполненный фигурами тельцов. Такое сочетание рисунков в семантическом отношении повторяет композиционное единство петроглифов Гегамских гор—светила, Телец, Овен, древо жизни, оплодотворяющее божество. Следует отметить, что на описанной росписи из Эребуни рядом с древом жизни изображены фигуры жрецов—служителей культа древа, организаторов весенних празднеств, связанных с Овном. В фресках же Тейшебаини и иных памятниках урартского прикладного искусства вместо жрецов часто выступают небесные крылатые гении, выполняющие, по всей вероятности, ту же функцию оплодотворения древа, что мы видели и в наскальных изображениях.

Древнейшие представления, знаки, изображения, связанные с культом Овна, в полной мере заимствованы языческими армянами и переданы по наследству средневековым потомкам.

В книге великого астронома VII в. Анания Ширакаци созвездия Овна и Тельца выступают вместе, как в наших наскальных рисунках и урартских фресках. Ширакаци пишет, что Овен символизирует месяц март, связан с пробуждением природы, оплодотворением животных, цветением растений. Образ Овна в народных представлениях укоренился так глубоко, что занял достойное место в героическом эпосе, через три-четыре сотни лет после Ширакаци. Интересно, что в некоторых сказах эпоса Сасунские богатыри, воплощавшие в себе немало черт космических сил, называются общим прозвищем «Овен», связанным не столько с мыслью продолжения их рода, сколько с созвездием Овна. Это тем более вероятно, что и другая ветвь персонажей эпоса связана с небосводом и культами плодородия.

И. А. Орбели блестяще показал связь одной ветви этих героев с земледелием. Таковы Мгер-Михр—бог солнца, Охан-горлан, ассоциируемый с небесным громовержцем, Верго, прозвище которого связано с мельничной водой и, наконец, старая Нанэ—образ растения,—питавшаяся вместе с дочерью со своего небольшого просяного поля и состоявшая в любовной связи с Мгером (семантическая связь Солнце-Земля).

Еще через несколько лет после оформления эпоса мы находим в миниатюрах армянских манускриптов уже знакомого нам Овна в той же функции и семантической обусловленности. Представления, связанные с Овном, сохраняются и до наших дней.

ИЗОБРАЖЕНИЯ И ЗНАКИ БЛИЗНЕЦОВ

В наскальных изображениях Гегамских гор и Сюника часто встречаются композиции, в которых изображены парные, идентичные мужские фигуры с поднятыми или опущенными руками и короткими широко расставленными ногами в сопровождении небесных знаков и изображений животных (рис. 27—29). Как показал А. А. Мартиросян, в одном из петроглифов Сюника (рис. 27) эти парные антропоморфные фигуры изображены рядом с парной идеограммой, которая повторяется в урарто-армянской иероглифике и объясняется в последней как Близнецы. Эта идеограмма детерминирует, таким образом, большую группу встречаемых в петроглифах парных фигур в совершенно обособленной позе и свидетельствует о наличии культа Близнецов у наших предков.

Этнографический материал показывает, что Близнецы почитались всеми древними народами, в том числе и армянами, в связи с приписываемой им функцией вызывания дождя. Существовало верование о том, что в чу-

десном рождении Близнецов, кроме родителей, принимало участие какое-нибудь божество, передающее им свои качества. Гробницы Близнецов устраивались на берегу рек и озер, в увлажненных местах—обстоятельство, также связанное с водной стихией Близнецов.

Семантический разбор наскальных изображений показывает, что выбитые в них в эпоху бронзы фигуры Близнецов наделены теми же функциями. Так, в одной из композиций Ухгасара Близнецы выступают вместе со знаком «небо», тремя кружочками—символами небесных тел, с фигурами козлов и человека (рис. 28). В другой композиции они также изображены на «фоне» различных небесных знаков, вместе с фигурами человека и быка (рис. 29). Наличие небесных знаков в этих изображениях показывает, что Близнецы являлись небесными существами, как индийские Ашвины и греческие Диоскуры. Фигурирующие же здесь обязательные изображения козла и быка связывают их с громом и молнией, с идеей земледельческого плодородия.

В армянском фольклоре, в средневековой поэзии и особенно в героическом эпосе сохранились достаточно яркие следы представлений и культов, связанных с Близнецами. Боги-близнецы эпоса—Санасар и Багдасар были зачаты водой морского родника, являлись сыновьями морской богини Цовннар, наделенной, как и сыновья, силой грома-молнии. Равным образом, с водной стихией были связаны Близнецы-младенцы Тух-Мануки (букв.- темнолицые, темнокожие младенцы). Они, как и Санасар-Багдасар, обитали в горах, на берегу горных рек. Прозвища этих Мануков «тух» (темный) или «сев-танак» (букв. «черное чернило») были связаны с черными дождевыми тучами. Во многих странах для вызывания дождя приносили в жертву животных обязательно черного цвета; жрецы или шаманы, «наделенные» этой функцией, носили черное одеяние. В греческой мифологии отец Близнецов, Бог ветров и бури Борей представлялся всегда в черной мантии. Близнецы в Армении назывались Мануками—младенцами. У многих народов боги-Близнецы представлялись в виде новорожденных мальчиков, хотя в деяниях своих они выступали в качестве храбрых юнцов. Вся деятельность близнецов эпоса Санасара и Багдасара развивается вокруг вишапов-змей, перекрывающих истоки вод, и направлена на их уничтожение, высвобождение вод. Любопытно, что именно Санасар и Багдасар убили вишапа, проглотившего солнце, и лишь после этого пошел дождь в «Медном городе», стало светло и тепло. Люди избавились от голода. Этот эпизод прямо связывает Близнецов с их основной функцией вызывания дождя и регулирования погоды.

Судя по отрывкам средневековых песен, теми же функциями были наделены Тух-Мануки.

На наш взгляд, Санасар-Багдасар, как и Тух-Мануки, находятся в каком-то отдаленном родстве с изображениями уникального петроглифа Сев-Сара (рис. 30). Этот знаменитый памятник древности был описан как «небесная карта» и интерпретирован как календарная лунно-солнечная таблица в V главе настоящей работы. Действительно, значительнейшую площадь занимают здесь чудесные, разнообразные лучистые небесные тела, определенное количество лунок, небесных иероглифических знаков. В данном исследовании нас больше занимает одна из композиционных групп, составленная из четырнадцати геометрических, зооморфных и антропоморфных фигур, и имеющая мифическую основу. Композиция эта является как бы мифическим раскрытием небесной карты-календаря. Здесь выступают божества стихии—Близнецы—в своей главнейшей функции. Рядом с солнечным антропоморфным божеством выведены колесо, полумесяц и конь. Напротив него стоят божества—Близнецы, с громадными извивающимися змее-молниями в поднятых руках. Все остальное пространство композиции занято беспорядочным скоплением таких же молний-змей, олицетворяющих как бы весенний беспокойный небосвод в пору космической битвы солнечно-громовых божеств. Отдельные элементы этой вечной восточной темы сохранили наши боги Ваагн, Михр, Санасар и Багдасар, Мгер и Давид. Кроме изображения Близнецов в этой группе имеется еще знак Овен. Ими ограничивается весенний цикл круговорота солнца.

Как видно, в этой лунно-солнечной календарной таблице Близнецы выступают в основной своей функции вызывания грома-молнии и дождя.

Любопытным в этой композиции является наличие коня—неразлучного спутника-дублёра сасунских героев-близнецов, а в равной мере и юных храбрецов Тух-Мануков («темнолицые, темнокожие младенцы»), а также Близнецов, изображенных в памятниках искусства эпохи бронзы и средневековых астрономических миниатюрах. Исследователи находят, что конь являлся зооморфным предком Близнецов. Такими были индийские Ашвины и греческие Диоскуры, считавшиеся сыновьями-конями Индры и Зевса.

Вновь обращаясь к изображениям Близнецов в памятниках искусства первобытной Армении, хотелось бы обратить внимание еще на одну деталь—на длину, ловкость и могущество их рук, по сравнению с короткими, а иногда и вообще отсутствующими ногами. Считалось, что свою основную функцию они выполняют с помощью рук (рис. 31). Племена Британской Колумбии верили, например, что новорожденные младенцы-близнецы способны

движением своих ручек вызывать ветер, дождь или хорошую погоду. Подобная способность сохранилась за Тух-Мануками и в средневековой армянской поэзии.

Близнецы в наскальных изображениях сопровождаются обычно геометрическими рисунками или знаками небесных тел, так как сами они являются небесными телами—созвездием. В иных петроглифах они изображаются с рисунками звезд и луны (рис. 33—36).

Приведенный материал из петроглифических памятников Армении, в сопоставлении с фольклорно-этнографическим, указывает на то, что в них действительно выступают боги-близнецы, тесно связанные с земледельческим культом плодородия.

Та же идея, те же представления отображены в графических мотивах двух бронзовых поясов конца II—начала I тыс. до н. э. из Самтавро. Они происходят из погребений №№ 276 и 211, имеют бордюры из геометрических рисунков и широкие внутренние поля, заполненные двумя рядами фигур, представляющих людей и разнообразных животных.

На первом поясе (рис. 37) наличествуют рыба, олени, конь, лев, выдра, свинья, птица и медведь. Человеческие фигуры представлены Близнецами и Стрельцом. Все фигуры сопровождены символами, указывающими на небесное, божественное происхождение зооморфных и антропоморфных существ. Бодающие друг друга олени носят над корпусом знаки «гром-молния», помещенная же между ними рыба—носитель небесной воды или дождя после молнии. Ширакаци так говорит о рыбе: «Рыба: пять звезд, одна—символ проливных дождей...» Близнецы наших поясов повсюду следуют за молниеносителями—оленями и за Стрельцом, наподобие своих греческих или индийских «собратьев», за тем Стрельцом-созвездием, с которым также, по словам Ширакаци, связывается волнение морей и туч. Далее Ширакаци приводит целый список созвездий, связанных с ливневыми дождями. Из перечисленных в этом списке имен на нашем поясе наличествуют Медведь, Птица, Свинья, Рыба и Полярная звезда. Идею дождя носят в себе также выдры—водные животные. В руках Близнецов изображены кувшин и кубок, символизирующие, вероятно, созвездие Водолей. Атрибутами Близнецов на этом поясе являются кони, точно так же, как чудесный огненный конь сасунских героев или кони Тух-Мануков. Все эти изображения символизируют идею дождя и плодородия. Это подтверждается также изображением на поясе Козерога, носящего идею смерти и воскрешения—идею обновления или повторения живой природы. Такое сведение сохранилось у Ширакаци. Сами же Близнецы, по словам того же Ширакаци, вместе с дождем приносили и обилие урожая. Ту же идею носят Тух-Мануки в средневековых поэтических отрывках.

На втором поясе из Самтавро выступают те же животные с добавлением Быка—Тельца, рис. 38, также тесно связанного в представлениях древних с громом и молнией, водой и земледелием вообще. И здесь Близнецы следуют за Стрельцом и преследуют оленей. Идея плодородия и изобилия является главной и для изображений второго пояса. Вызывание дождя, ветров и хорошей погоды Близнецами было связано с определенным временем года, падающим на май месяц, изобилующий дождями, питавшими землю.

Важным значением Близнецов и обуславливался их культ, который, судя по памятникам первобытного религиозного искусства, начинается в эпоху бронзы, затем продолжается в армянской среде языческого и христианского периодов, хотя под влиянием христианской религии в образе Близнецов многое изменяется, многое забывается.

В наскальных изображениях Гегамских гор представлены достаточно четко и другие зодиакальные знаки и рисунки, однако они не входят в тему настоящей книги, поскольку не относятся к числу публикуемых здесь петроглифов.

* * *

Разработанным выше материалом исчерпываются известные нам основные группы наскальных изображений Гегамских гор, за исключением интересного скопления петроглифов у подножья Малого Пайтасара, опубликованного ранее С. А. Сардаряном в рисунках. Не исключена возможность, что в дальнейшем будут выявлены другие новые изображения и придется вновь вернуться к их публикации.

Со времени начала изучения наскальных изображений Армении экспедициями Института археологии и этнографии АН Армянской ССР прошло около 15 лет. За это время сделано немало. Однако весь этот период является, по-видимому, начальной стадией изучения петроглифов. Накопленный богатейший материал все еще нуждается в дальнейшем, более детальном разборе, более глубокой интерпретации на основе всего комплекса знаний по археологии, этнографии, фольклору, мифологии Армении и сопредельных стран древней цивилизации. Эти чрезвычайно важные памятники все еще ждут специального, сугубо искусствоведческого разбора.

THE ROCK CARVINGS OF THE GHEGHAM MOUNTAIN RANGE[1]

It has been noted on many occasions that the pre-historic rock carvings of Armenia are genuine and treasurable sources of the history of the tribal society, they have handed down to our days quite reliable, detailed and multiple information on the activities, mode of life, production ways and means, animal husbandry and farming, ancient legends and myths, natural phenomena and general trends of past generations. This circumstance accounts for the mounting interest in research and a number of important publications in recent years. Among those very monuments the rock carvings of the Ghegham mountain range, a good deal of which are treated in a separate volume[2], deserve special attention. The present investigation is a continuation of the above volume and includes the results of the expedition[3] from 1969 to 1972 carried out under the auspices of the Institute of Archaeology and Ethnography of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, at the foot-hills of mountains Major and Minor Paytassar. The information provided by those rock carvings are of exceptional value and date back to the 5 th-1st millennia B. C. (Fig. 1).

In the present publication techniques of execution, chronology, stylistic—contextual peculiarities, sources, socio-economic, ideological considerations as they pertain to new finds, are treated in the respective chapters in the order given[4].

---

[1] Translated from Armenian by K. Hofman.

[2] *H. A. Martirossian, H. R. Israelian.* The Rock Carvings of the Ghegham Mountain Range, Instalment I, Archaeological monuments of Armenia, Book 6, Yerevan, 1972.

[3] The expedition consisted of H. A. Martirossian (Head of the team), R. M. Torossian, H. R. Israelian. S. K. Mezhlumian (research fellows) and the late promising artist Avetik Assatrian.

[4] The study was completed by H. A. Martirossian, with the cooperation of S. K. Mezhlumian (Chapter IV) and H. R. Israelian (The Sun God and the Twins).

CHAPTER ONE

THE MAIN FEATURES OF THE TECHNICAL AND STYLISTIC EXECUTION OF ROCK CARVINGS

The late Neolithic—Iron Age art of the rock carvings, as an outcome of neolithic evolution, conveys the changed attitude of man toward nature in the chain of complex, versatile, interrelated manifestations of reality; with ancient man as the leading actor. The need of portraying the multifaceted aspects of man's activities finds expression in the conventionality of the pictures, their strict stylization, compositional and narrative nature. The millennial evolution manifests itself not only in various ctehnical and stylistic skills but in the private tastes and executional abilities of pre-historic artists as well. Amazingly enough, the pre-historic artist achieved perfection in execution, expression, and dynamism by what seems at first glance simple technical devices. Both single and group figures were carved out on comparatively smooth surfaces of basalt rock fragments by means of various hand-size stone swingles and obsidian cutters, substituted, later on, by metal ones. The figure was brought into

relief against the dark shiny background of the rock by a process, which demanded hundreds and thousands of regular beats of the sharp edge of stone swingle. Thus the surface of the picture was covered with thousands of lines made up of point-like small hollows, the edges of which assumed the form of small teeth. The depth of the relief extended to several millimetres from the surface of the stone, and, in exceptional cases —1—3 centimetres. This technique of execution we conventionally term "point—beat", as shown in illustrations 3—7. Over thousands of years the "point-beat "technique developed considerably and attained accomplishment requiring great deal of experience, training and skill but basically remaining the same. The present volume dwells on the main changes.

In the late declining phase of rock-carving art one notes the appearance of purely linear technique, which however does not find wide distribution and attains limited development. This technique seemingly comes into being under the impact of the graphic art of metal ornaments (Figs. 13—15). The sole application of the point-beat technique, however, could not achieve the refined expressiveness, dynamism, compositional and artistic accomplishment which had been often witnessed in the wonderful rock carvings for many centuries.

Close examination of rock carvings revealed the basic technical-artistic skill of their execution. It was established that the drawing-sketch which lay at the foundation of the compositional conception, structure and the expression of the stylistic peculiarities of the figures underlay the point-beat surface. This work discusses several such rock carvings done at various periods (Figs. 8—12), which clearly indicate the simultaneous application of both technical devices. Strangely, the application of both of those devices has enabled the pre-historic artist to conceive such diversity and richness of style the like of which can hardly be traced even in today's art. Stylization in Armenian rock art was characteristic of everything: the figures of thousands of animals, men, gods, objects and articles. Accordingly the stylistic changes are often reliably traceable on the chronological scale. For instance, the figure of the bezoar goat, most widespread in Armenian rock carvings, stands out in several basic, stylistic-chronological groups. Table I shows that this figure undergoes stylistic and chronological transformations during the late-neolithic, early and middle Bronze, late Bronze—and early Iron-Ages. It is only in the third millennium that the B and C Earth-symbol-triangle styles, with numerous variations supplement the basic A I sub-style; they lie at the root of the lighining-flash sign which had completely established itself by that time.

The volume also deals with the stylistic peculiarities in portrayals of the bull and man (Tables II and III), this time in association with their functional or mythological meaning.

CHAPTER TWO

THE PROBLEM OF CHRONOLOGY OF ROCK CARVINGS.

The technical-stylistic analysis of data is of substantial value in the scientific classification of monuments, but does not offer a sound basis for their absolute or comparative dating. For the clarification of the latter problem of primary importance are those rock fragments (the old, at times totally or partially faded, barely visible) the pictures on which were covered, with new ones or augmented through the centuries often changing their original shape and meaning. This work discusses in detail such rock carvings in their distinct chronological succession. The figures of the 5th and 4th millennia B. C. lay under the various figures of the 3rd millennium, those of the 3rd-under pictures of the 2nd, and those of the 2nd are covered with carvings of the first millennium (Figs. 16—20).

Monuments of this type allow the determination of the inner stratification and com-

parative succession of rock carvings according to millennia, and often to semi-millennia and centuries. In order to justify the general limits of the chronology, specifying and further differentiating the proposed scale the method of comparative dating was devised since the groups of rock-carvings of the Ghegham mountain range do not occur in association with stratified monuments which would serve as chronological determinants. That is why the data of the rock carvings of the Ghegham mountain range are compared to those contemporaneous rock carvings or such monuments of pre-historic art that represent the general culture of the tribes creating that great pre-historic art in the Ararat valley or in such contiguous areas whose inhabitants, even if unrelated to the population of the Ghegham mountain range, at the time stood, nevertheless, on the same social and economic, cultural and intellectual level of development. In this way the groups of figures are divided chronologically into the Late neolithic-aeneolithic, early Bronze Age, Middle Bronze Age, Late Bronze Age and Early Iron Age groups.

THE GROUP OF FIGURES OF THE LATE NEOLITHIC—AENEOLITHIC PERIOD (5th-4th millennia B. C.) (Tables 16—17, 67—72, 78—3)

The group is characterized by outsize ancient A style figures and primitive technique and by simplicity of hunting scenes. The areas where this group is represented have yielded stone implements of the Late neolithic-aeneolithic period (Table V) with parallels in the V—IV mil. settlements of the Ararat valley (Khatunarkh, Teghout) and in contemporaneous dwelling sites on the borderline between the Armenian and Georgian SSR (Imiris-gora, etc.) and other monuments of the Middle East and Asia Minor. The figures of the gods of hunt which first appeared on the rock images of this group (Tables 67—72) have their parallels in the same context in Imiris-gora which are radio-carbon dated 4350+120 and in the late aeneolithic phase of Yaniktepe settlement (Lake Kapoutan) which dates from the middle of the 4th millennium B. C. There are numerous other similar finds which are discussed at length in the present work and are included in the time range Imiris-gora-Yanik.

EARLY BRONZE AGE GROUP OF FIGURES (3rd millennium B. C.) (Tables 1,2; 9—1; 15—4; 20—1; 33—2; 37—1; 62—3; 68—2; 29; 69—70; 72—75).

The group is characterized by A1 style images, compositional complexity, a much more refined execution of figures and small dimensions. Numerous strictly stylized animal figures, the religious ornamentation of well-represented earthenware discovered in the Ararat valley (Shengavit, Jerahovit) and other settlements of Armenia of the 3rd millennium B. C. provide reliable criteria for dating this group of images. The former quite coincide with the carvings under consideration and are encountered only in the monuments of the III millennium B. C. (Table IV, Figs. 1, 2, 4, 7). The monuments of the first and second halves of the third millennium B. C. are traced by comparing the animal figures of the rock carvings of this group with the ornamental motifs of earthenware from the Pulur settlement in the plain of Kharberd. The relevant layers of Pulur are dated by the radio-carbon method to the mid-third millennium B. C. (2420±200 2470/).

GROUP OF FIGURES OF THE FIRST HALF OF THE 2ND MILLENNIUM B. C.

(Table IV, Figs. 8—13; table 39—1). This group is characterized by A2 style images, very refined techhique of execution, multi-figure complex composition and is dated to the 19th-15th centuries B. C. by means of comparison with the bird and deer figures on the painted pottery of the Ararat valley and Lake Sevan Basin (Table VI), as well as with the cult figures of bulls on vishap-stellae (dragon-stellae) (Table VII) from the same Ghegham mountain range. The figures of hunters of a certain style, locally typical of this time range, are likewise considered

GROUP OF FIGURES OF THE 2ND HALF OF THE SECOND MILLENNIUM B. C.

This group has a much broader and more reliable range of comparison. The animal and

human figures encountered in those compositions, as well as the very compositional structures of the scenery have exact paralleles in the 14th-13th century bronze figurines (Tables 54, 55, 58—2) of Lechashen, the fortress of Lori, Artik, in the motifs and linear ornaments of quite reliably dated pottery of the Late Bronze Age, and the bronze belts of the early, middle and late Bronze Age, (Lechashen Noyemberian, Ghedabek, etc). Another group of parallels is also available; it involves the types of armour represented on rock carvings (Tables 40—2; 47). They duplicate the armour and defensive weapons of definite dating, discovered in the necropolises and habitations of the same area.

GROUP OF FIGURES OF THE EARLY IRON AGE (9th-6th centuries B. C.) (Table VIII).

They are of lesser consequence as to artistic composition, since rock carving was on the decline in that area of Armenia during the period in question. The dating of this group of figures was established by comparing the unique styles of human and animal figures, and the reliefs of Shamiram as well as bronze belts, etc.

CHAPTER THREE

THE NARRATIVE CONTEXT OF HUNTING SCENES (Tables 16—60)

It was established in the precedind chapter that the prehistoric rock carving in Armenia continuously evolved over four thousand years. Through the ages at the hands of the succeding generations rock-carvings constantly changed and became more complex; the groups of figures were based on the productive, religious and ideological norms of early farming-hunting-herding tribes. Most of the rock carvings portrayed various hunting scenes, since as husbandry and herding flourished, hunting witnessed a new rise, practiced mostly in the summer months in the Alpine and sub-Alpine regions (just where the carvings were situated), areas abounding with birds and other wildlife. The hunting scenes had a magical significance and were intended to bring greater success in hunting. The present chapter briefly describes these types of scenes in chronological and topical order, and gives possible interpretations. In this way the subtlest and most refined forms and methods of hunting are recognized, along with the general rich depiction of the scenes and their aims. A scrutinous examination of hunting scenes results in the discovery of basic problems which lie at the very root of economy i. e. the development of the material life of late pre-historic period. Some of these essential problems are listed below. Hunting was not a goal in itself to our ancestors; it was subordinate to the general economy of animal husbandry and farming, and had quite a differentiated character. This circumstance accounts for the diverse forms and ways of hunting. Bare hands, the rope, clubs, traps, hollows, nets, etc., were most often used for catching wild animals. Such scenes predominate over the rest. Thus, the intention was to add these animals to or improve the communal herd. Hunting done by means of the bow and arrow, spears and hatchets was aimed at preserving the communal herd from beasts of prey and procuring meat. The rock pictures of the early period enable us to assert that the bezoar goat was the first animal to be domesticated in Armenia. The hunting scenes of those animals form a majority and their bone fossils predominate in the animal remnants of ancient settlements. Equally old is the domestication of wild aurochs and the Armenian mountain sheep. This domestication is likely to date back to the 7th and 6th millennia B. C., though the reflection in the rock carvings comes not earlier than from the 5th millennium B. C. Transcaucasian archaeology provides evidence to the effect that sheep predominated in the communal flocks of the 3rd millennium B. C., but this development was not altogether reflected in the art of the rock carvings. This fact may be accounted for by lingering artis-

tic convention, the location of rock images and a number of other circumstances.

The rock carvings of the 3rd—Ist millennia B. C. indicate that both the second period of rise in hunting and the high standard of animal husbandry were possible only due to a high level of farming-surplus grain to supply winter feed for the animals. But animal husbandry developed even more rapidly than farming and the consistently growing flocks of animals were likely to be in need of summer and winter fodder.

As archaeological data point out, it was in this period that the use of winter pastures was initiated, the practice sustaining itself in the following thousands of years in the plain of Moughan-Gharabagh, the middle course of the river Araxes, the farming oasis of Van, etc. This explains the occurrence of groups of images in at least two of those areas. Following the herds our ancestors acquired new pasture-lands which at the same time held good for farming. This rise in economy may explain the migrations en masse, in the 3rd millennium B. C., of the Armenian Highland tribes to Asia Minor and the Near East which had been several centuries before occupied by local people with their own particular cultures.

CHAPTER FOUR

ROCK CARVING AS A RELIABLE SOURCE IN PALEOBIOLOGY

Rock-carvings can be used as rich sources of paleobiological information provided one is certain of their reliability. Actually, in attempts to reproduce the animal as precisely as possible, at the same time preserving the generally stylized lines, the pre-historic artist often achieved such perfection that enabled him not only to convey the external features of the animal but also, to some degree, its frighiened alertness, quiet state, characteristic movements and other details. These factors make it possible to discern not only the bird and animal as such, but also to distinguish their species (swan, goose, crane, goat, bull, deer, elk, etc.).

Listed in Table IX are all the species of animals encountered with their bone remnants along the shore of Lake Sevan and the cultural layers of neighbouring neolithic-Bronze Age settlements.

Dominant among rock-carved animals was the bezoar goat, widespread in the high Alpine zones of pre-historic Armenia. It was also adapted to the lower Alpine lands. By the horns one can distinguish the old and young males and females and their young and observe the peculiar features of their life and environment. The he-goats are often pictured alone or stooped in the moment of struggle, while the she-goats appear only in compositions accompanied by their male counterparts and their kids. The scenes where man handles the animals by "peaceful" means driving them to the hollows and the dens are very expressive. Armenia offered favourable conditions for early goat and sheep domestication and improvement through crossbreeding with wild stock. All of this information available from rock carvings, the vast amounts of well preserved goat remnants collected around the Lake Sevan basin and the bone remains of other archaeological monuments, make it possible to recognize the ancient area of distribution of bezoar goats. In the past they had roamed all the mountainous regions of Transcaucasia and spread throughout the Caucasus. This was followed by a reduction of the confines of their locus. The last bezoar goat was shot in the Ghegham mountains in 1947.

High in artistic quality (if not in number) among all the images in the Ghegham mountain range are the multiform carvings of deer, which impress with their realistic form. Interestingly, in series of compositions the deer are pictured grazing, in peaceful surroundings in the company of men. They testify to deer-breeding in the remote past. The deer are likely to belong to the synathropic species. To this testify the bone remnants of deer re-

8—1050

covered in ancient settlements and in the litoral layers of the Sevan basin. They inhabited, until recently, the biotypes of forests in Northern Armenia, presently they are altogether extinct. In line with the development of stockfarming and hunting three types of dogs stand out in the pictures—the wolfhound, the husky and the greyhound. The bone remains of the mentioned dogs are represented in the lenses and the necropolises of the Sevan basin (Table X).

The rock carvings make also a prominent display of Armenian wild sheep, domesticated and wild types, albeit few in number (Mufflons) (Table X). The latter are shapely, thin bodied and strong, while the former are more stout and fleshy. In the past they lived in the lower parts of the Ghegham and Pambak mountain ranges. Rarely, they are encountered in the higher zones, too. The work analyses in the same manner the species of wild bulls—two species of aurochs and domestic oxen (Table X). Their exact counterparts are indicated in litoral layers, in the remains of ancient settlements and necropolises, their locus is established, and the thesis of the autochtonous origin of domestic cattle is advanced.
Along with Northern India, the Armenian Highland was one of the centres of animal domestication.

The study of rock carvings has brought to light another member of the extinct Pleistocene fauna—the elk (Table X). The fact of its existence in Armenia remained in the dark until recently. Subsequently, the recovery of bones in the Paleolithic cave of Yerevan and Noyemberian made it possible to mark its area of distribution. In the same way the existence of the wild camel—the dromedary, has been determined (Table X).

Observations are made also on figures of cats—leopards, lions and hepards; their bone remnants are examined, areas of distribution are established, noted is the correspondence between the characteristic formal aspects and the actual nature, habits and peculiarities of the species. Detailed examinations are made on the recurrent figures of hepards, that were known as swift runners and "bold hunters" of horned goats, young hoofed animals, rabbits, or big fowl. They were easily domesticated by man and were used like dogs as skilful aids to hunters. This practice survived until the late Middle Ages.

Interesting data is derived also from the study of bird figures (Table X). Most of them are conspicuous for their delicate appearance and high artistic execution, proportions, postures and the genuine reproduction of their features. This circumstance allows us to discriminate the various species of birds—cormorant, goose, duck, bustard, pelican and crane. Only one picture of noddy is available in the Ghegham mountain range (Table X, Figs. 14-20). It was of rare occurrence in the past and is no more available at present. It hibernated in the Ararat valley and its bone remnants were recovered in the excavation of the Urartaean city of Argistihinili. Those birds were not only of economic importance. They are encountered in ritual scenes, legends, myths and epos as satellites of luminaries, as bearers of good tidings.

The figures of animals discovered in rock carvings, their bones in natural deposits and cultural layers allow to establish the Paleoclimatic conditions. The occurrence of animals adopted to dry weather (bezoar goat, slim-legged deer, hepard) makes it possible to adjust the extent of the arid landscape, whereas the occurence of deer, chamois, wild boar, aurochs, etc. suggest more humid biotypes. These types of climatic conditions, no doubt, characterized the high Alpine zone and the foothill areas and river valleys respectively.

CHAPTER FIVE

ANIMAL AND GEOMETRICAL FIGURES OF LUMINARIES, CALCULATION AND THE CALENDAR

The ancients conceived the universe to be divided into three horizons (upper, middle and lower) which formed one indissoluble unity and did not differ essentially from each other. They believed that the upper horizon-the sky, was also inhabited by various animals and their ancestors. Their heavenly life was pictured amid the stars and suns, frequently the remote images of celestial bodies were likened to the shapes of animals and were named after them. That is why we often come across luminary birds and animals in our rock carvings. Birds in association with the sun disc or fighting against the dragon-snake are likewise pictured in the newly-found rock carvings of the Ghegham range (Tables 61–63). In other compositions the same birds figure among goats, deer and men, accompanied by pictures or signs of celestial bodies. If the bird symbolises the sun or the moon in those pictures (as in our folk tales), the remaining species of animals symbolize other heavenly bodies or phenomena. Sometimes the same celestial body or phenomenon is symbolized by different images of animals, or a single picture of an animal stands for an entire constellation. One of the pictures (Table 62, 3), for instance, depicts a highly stylized bezoar goat with a disc crossed in center; and facing it is the prey beast with a six-cornered star. Another magnificent composition (Table 62,4) displays two strong he-goats fighting with their horns, both of which are of celestial nature. They bear cross symbols of the sun in their semi-circular horns. Finally, apart from bird-animal there exist anthropomorphic figures, accompanied by circles symbolizing the luminaries (Table 63, 4). In each particular case their number comes to 3, 5 and 7. The images of the luminaries such as the sun, the moon, the stars and the geometrical symbols of planets are quite frequent in the Ghegham mountain range; they are portrayed either single or in compositions. These symbols consist of the cross, the swastika, the circle, interlaced circles. star-like figures, crescents, circles with bowl-like concavities and so on (Table 64, 1—6). A thorough investigation of the identical elements in different compositions indicates that they express the various positions of the luminaries on the firmament, the different phases of their motion visible from the Earth. This is particularly clear with respect to the pictures of the sun and the moon. Another factor is also involved: the luminaries are represented by a definite set of numbers (5; 7, etc.) or on multiples of their constituents. Those observations leave no doubt that the ancients were well aware of the basic regular features of the motion of heavenly bodies, visible with the naked eye, and represented them in a numerical association.

The mountains of Ghegham and Vartenis contain groups of images made up exclusively of the pictures of luminaries. They give the impression of open-air astronomical observatories by the singularity of the images and the exceptionally high and convenient position for the observation of the night sky.

One of the above groups of pictures in the Ghegham range, located near the summit called "Sheikhi Chinguil", among many other images contains double-circled full moon symbols done in broad carving (Table 65, Fig.1). The external circles of those figures have 28 large and deep rays, the number corresponding to the number of days in the lunar month. One gathers the impression that they really convey the estimate of the lunar month.

The fragments from Sev mount of Vartenis Range confirm that belief. The celestial bodies on one of them (Table 66, Fig. 1) are represented in 56 concave circles, in which the numbers 7, 14 and 28 are of regular occurrence. **In this case the tendency to add and multiply definite numbers is manifest; it conveys the recurrent revolution of heavenly bodies, in this case—the monotonous repetition of moon's phases.** By multiplying the number 28 in Sheikhi Chinguil by 13 one can derive the approximate number of days in a year. If we multiply number 56 of Sev mount by 6 the sum (336) will be the total of twelve lunar months, and by adding one more lunar month we shall get the number of days in a solar

year. A similar second monument from Sev mount contains the number of days in two solar months, while the third one which is a magnificent prehistoric monument of calculation and a calendar, is merely a combined calculation table with the help of which an estimate of the lunar and solar year can be made (Table 65, Fig. 3). The pictures are divided into four groups. One of them contains a symbol of the constellation "Ram" that corresponds to the month of March; it initiates the farming year in Armenia, the New Year.

The second group of images of mythological content depicts "The Twins", the last constellation in the apical cycle of the sun. The other two groups are made up of pictures of a definite number of heavenly bodies; they are calendrical in nature. The "celestial bodies" in the main group of pictures representing the solar system are arranged in numbers 7, 13 and 14. If we multiply 13 by 7 we shall get the average number of days in a year's quarter (91), i. e. the period from Ram to the Twins. If we multiply 13 by 14 we shall derive half the number of days in a year (182), and if we double this number we shall get nearly the total of 13 lunar months or a solar year (364). There are two tables in this large group of images of the solar system. One of them is the one metre long solar disc, made up of four circles and 94 stocky-rays. It represents a quarter of the sun's revolution in a year that takes place between, say, the vernal equinox (March 21) and the summer solstice (June 22). If we divide that number 94 by three we shall get 31,3 days, which is completely in harmony with the number of days in the spring and the summer months. According to this table the number 188 for half a year is almost unmistaken and exceeds the modern calendar by two days. But the number of the days of the year is considerably larger. That is why another table is engraved under the above large disc. It enables us to regulate the difference between the lunar and solar years.

The thesis advanced in respect to the prehistoric calendar is still in need of additional corroboration; however, all the material at hand supports the fact that our remote ancestors were in practice quite well aware of some fundamental laws of motion of the heavenly bodies and knew their reflection on the changes of purely earthly natural phenomena. The recognition and use of those regularities was a sine-qua-non of progress, especially in advancing farming, animal husbandry and hunting.

CHAPTER SIX

RELIGIOUS – IDEOLOGICAL CONCEPTS, RELICS OF PREHISTORIC MYTHS

A substantial number of rock carvings from the Ghegham mountain range display, in various relations, gods of the neolithic and Early Iron Age. Broadly speaking, though they are anthropomorphic, their large dimensions with exaggerated iconographic details and functions differ sharply from the pictures of ordinary men or hunters. Another differentiating feature is their appearance in association with celestial symbols, which indicate the extraordinary heavenly origin of those supernatural creatures. As we have seen above, the rock carvings dealt overwhelmingly with animal and hunting scenes. Accordingly the figures of gods of prey and hunt predominate (Tables 67—73). It is not an easy task to distinguish those two gods by their morphological characteristics. They can be recognized only by their different functions. These gods appear very clearly during the 5th and 4th millennia, and they survive up to the beginning of the Ist millennium B.C., undergoing certain morphological changes. They dominate in the compositions. The gods of prey appear in "peaceful" conditions, in free herds of grazing, drinking or coppulating animals. They are often seen driving away with spears or magical movements the wild beasts attacking the herds. More conspicuous are the gods of hunt that are portrayed invariably with hunters. The gods of hunt themselves are seldom involved in hunting. Their posture is usually static, the arms raised upward at the

elbows, or stretched out, again with the arms directed upward. Even in cases when those gods appear with bows and arrows, the weapon is not levelled at the animals while at the same time the hunters are successful. It is noteworthy that in some large compositions the gods in static squatting, or lying positions, are surrounded by numerous different animals and an equally large number of hunters, each one chasing or catching with bare hands or with ropes an animal. Here an ordinary unarmed hunter fights alone against a powerful animal as a bull, which implies that he is patronized by a god of hunt.

In common hunting scenes the bulls are charged only in groups. The hunting ritual dances and rites, exquisitely depicted in several magnificent rock carvings, are unmistakenly associated with hunting scenes and the cult of gods of prey and hunt (Table 73). Of no lesser interest are the farming rituals (Tables 74—76).

The gods considered above are of purely animal husbandry and hunting nature. However, if the rock carvings had portrayed only these gods in the midst of a large number of hunting scenes, one could infer that the art of rock carving was a reflection of the simplest primitive culture of hunting-stock breeding tribes. Fortunately, the images of other gods are likewise represented in the monuments of the Ghegham mountain range; those gods are pre-eminently or completely connected with the farming cult or ideology. This group includes first of all quite generalized and stylized female figures, which in the Ghegham and Vartenis mountains are depicted in the form of big and small rectangles presenting the body and the head, while those of Mount Aragats have other attributes: waists, naves, sex indicators, etc. (Tables 66 and 71). These features suggest that the figures are goddesses. The female figures are characteristic of Armenia; they are met in pre-historic shrines in the form of clay statuettes erected on the altars in the 3rd millennium in Pulur and in the 2 nd and 1st millennia in Metsamor. In the shrines burnt the holy fire, sacrifices were offered, wine and holy water were poured and ceremonies associated with the cult of farming were conducted. Exactly the same female figures (this time made of stone) were recovered in the temple of the Sumerian town of Eredu which, from recorded evidence, are ascribed to the great mother goddess Nammu. She used to live before the creation in the heavenly ocean where she gave birth to the gods of the Earth, the sky, the lightning, the sun and others; and the organic world took its origin. The present work analyses the Sumerian and Hurrian myths related to the Mother goddess in the light of comparative data of Armenian mythology and epos. Such analysis shows that the same ancient oriental concepts were current in pre-historic Urartaean and early Armenian spheres. These concepts were undoubtedly also related to the female figures of rock carvings.

The thunder-lighining and sun gods are conceived as descendants of the mother deity in oriental and Urartaean-Armenian materials. They figure also in our rock carvings. They are discriminated with difficulty like the god Vahagn or the semi-god heroes of the epos. They display nearly the same external features: radial extremeties, earth symbols, fire-flame elements (Table 77—80). The gods of thunderstorm are often accompanied by large images of goats, which are their companion animals and in Armenian folklore, in epos and general ethnography they are connected with the phenomenon of lightning, rain and the cult of farming. The pictures of lightuing-sun gods are portrayed singly or in groups-"families" (Table 78—79). They are usually trigods. Accordingly, the relation of the sun deities to the earth and husbandry is more direct and influential. They simply descend to the ground or the plant and the tree and with their supernatural phalloses fecundate the soil (Table 81, 2). We have observed this phenomenon in the epic narratives and in general ethnography in such genuine forms that our rock carvings seem like pictorial illustration of these pompous ceremonial rites. The sun god had yet another important function. He ever struggled with the evil snake, vishap-dragon, was captured by it and liberated bringing light, warmth, rain, prosperity and abundance to the world. In the battle the sun god often figures as a bird while the vishap-dragon personifying the black cloud- as a huge snake. We come across numerous images depicting this antagonism in the Ghegham mountain range, in Syunik and Aragats which outline particular episodes of the cosmic legend which completely crystallized in the 3rd

millennium B. C. (Figs. 21—26). Originating in the aeneolithic-early Bronze Age, this legend persists throughout the entire pre-historic epoch, survives in Urartu and finally enters the Armenian tradition of the early and mediaeval periods.

The research highlights all the ancient oriental Urartaean and Armenian written records pertaining to the legend that have survived and shows for the first time that the pre-historic myths and legends, lost long ago, can be fully reconstructed relying on the rock carvings.

CHAPTER SEVEN

THE ROCK CARVED SIGNS OF PREHISTORIC ARMENIA. (TABLE XI)

As we saw above, the rock carvings are sources of positive information and in some sense can be treated as written monuments. One of the most important features of the rock carvings, however, is that they lay at the origin of all subsequent writing and scripture, which are based on the pictures of objects, luminaries, animals, birds, men, etc. A study of the rock carvings of the Ghegham range and those of other areas proves that pictographic, hieroglyphic and ideographic characters originate in early Bronze Age Armenia in the 3rd millennium B. C. and in the later stages of development enter into the Urartaean culture. Here pictographs presumably change into syllabic script which involves many ideograms borrowed from neighbouring countries. But hieroglyphic writing here does not achieve perfection. This form of writing is inherited by the Armenian priesthood-"a heathen script"; cult-religious, astronomical-astrological writing-it is then preserved in late mediaeval manuscrip ts. Those lists of manuscripts and a companion of Urartaean hieroglyphs and pre-historic characters make clear that the symbols duplicate each other with the same semantic content. A special volume is dedicated to the investigation of rock carved characters. In the present work we print only the joint table XI of the pre-historic signs and their Urartaean-Armenian parallels. Selecting two ideograms from this table, we translate their semantics by means of a complex study of the material. First of these is the character "Ram", which results from the gradual dissolution of the elements in the figure of the ram and is used as a symbol of the constellation Ram. This is a circle open from below with an axis descending from above. This celestial ram figures as a complete representation in a composition of religious, cultic nature in the sequence—bird, sun, moon, bull, snake and ram (Table XII, Fig. I). The iconographic details of the carved animals together with the images of the sun-the moon and the bird, indicate that those animals are truly celestial, i. e. extraordinary creatures of worship.

The morphology and logical succession of figures of these conspicuous rock carvings of the 3rd millennium B. C. is of mythological nature and resembles that part of the Babylonian creation myth in which Marduk overpowering the sea monster Tiamat, fills the sky with luminaries and constellations. Next he appoints the Twins-Taurus and the Ram, guards of the celestial gate: exactly in the sequence of our rock carving. At the same time he defined the successive revolutions of the sun, the moon, created vegetation, birds and animals. The sign of the Ram on a number of rock carvings of the Ghegham mountain range (Table XII, Figs. 12,13) seems to continue or illustrate the Babylonian myth, amidst birds, celestial bodies, animals, trees; particularly in such pictures in which the sun gods descending to earth fertilize the soil, while the animals are cross-breeding. All these demonstrate that the Ram was associated with the cult of spring fertility. The sign of the Ram is central to and appears in the same compositional and semantic contexts on decorations of the 3rd millennium B. C. earthenware. But, more interestingly, in some parts of the Shengavit settlement (3rd millennium B. C.) supports styled as powerful rams which were made for performing rites connected with the cult of the Ram were recovered. The latter cult was long lived in the area. In the recent finds from the shrines in the pre-Urartean level of Dvin huge clay boards decorated with stylized ram heads and other celestial symbols were set leaning

against the wall high on the edge of altars. These shrines were completely dedicated to the performance of ceremonies of spring farming festivity, associated with the cult of the Ram constellation. The religious concepts connected with the cult of the Ram, the Taurus and the bull enter the Urartaean and Armenian traditions and are represented in the monuments of Urartaean art, Armenian manuscripts and miniatures. Furthermore, the symbol "Ram" survives until the 16th century.

The second is the writing sign "Twins" formed by a dissolution in the pre-histori period of the elements of twin human figures and their stylization; it has passed from Urartu to the Armenians and has been included in the lists of "signs and symbols" with the interpretation "Twins". Of frequent occurrence in the rock carvings of Syunik and Ghegham mountains are also stylized human twin figures (not in the form of signs), short-legged, with long, dexterous hands, one of which is stretched upward and the other remains hanging (Figs. 27—31. Table 65,Fig.3). Those twin images are almost invariably accompanied by the symbols of celestial bodies and geometrical figures that betray their supernatural celestial origin (Figs. 32—36).

The appearance of twin figures everywhere in the same stance deserves attention and indicates their unique function. One of the human figures in a picture of Syunik portrays the "Twin" sign which interprets the functional essence of the above figures. In an outstanding group of pictures relating to the calendar tables of Vardenis mountains those twin human figures are portrayed as holding coiled snake-lighinings in their hands which reveal their function as rain makers. Thus the twins of the rock carvings are celestial creatures with quite nimble, powerful arms, short legs and are charged with rain-giving and weather-regulating powers. They are reminiscent of the twins of our epos—Sanassar and Bagdassar, who also symbolized the thunder-lightning and were associated wholly with the water element and the cults of husbandry.

The occurrence of the cult of twins among ancient peoples or modern tribes contributes to our understanding of the nature of Bronze-Age twin gods. Everywhere the twins are connected with rain and weather; everywhere a miraculous birth is ascribed to twin children and their graves are located near lakes and rivers. In our epos too, the Goddess of the sea became impregnated by water and gave birth to Sanassar and Bagdassar. Dark infants were also related to rain bearing clouds, water springs, lakes and rivers, water-born lightning-like horses and so on. The twins are well represented in beautiful compositions on belts of the late Bronze Age period. One of them, recovered during the excavations in Samtavro, shows the archer and the twins which are invariably accompanied by one or two stars. In two cases the twins are on horseback, in another—on foot and the third—they are pictured seated at a feast. Their jug and cup are possibly filled with a sacred liquid. Judging by the pictures they are bare infants, short legged, long armed and large headed. The same belt displays the fish, the deer, the horse, the lion, the otter, the pig, the bird and the bear. Most of them bear the signs of celestial bodies or phenomena and all of them are linked with the firmament and the constellations and accurately coincide with the order of constellations quoted by the 7th century astronomer Shirakatsi. The horses figure here as companions of the twins as in the case of the Dark Infants or Kurkık Jalali in Sassna Tsrer. All the images on the belt symbolize rain and the concept of fertility. Another belt comes from the same necropolis; it differs very little from the one described above. Since the twins were considered rain-provoking creatures, in Zodiac signs of the firmament they identified the spring month of May, the month that fed the soil with copious rainfall. It should be added that the twins figuring in the rock carvings, on bronze belts and in Armenian ethnography are in many ways related to similar Greek and Indian dioskouroi and ashivs. There's no doubl that thousands of years ago the twins were the object of profound worship of our ancestors.

* * *

The above discussion completes the review of the groups of images, so far available, from the Ghegham mountain range. The present instalment does not deal with the group of images discovered near the summit Minor Paytassar, the pictures of which have been published separately by S. Sardarian.

ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

ՍԻՍՏԵՄԱՏԻԿ ԱՂՅՈՒՍԱԿՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ԱՂՅՈՒՍԱԿՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

9. Գիշատիչների և այծերի պատկերներ (մ. թ. ա. III—II հազ.
10. Կենդանապատկերներ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
11. Այծապատկերներ՝ պարանակապ արու, խաչասերվող կենդանիներ և փոքրիկ հոտ (մ. թ. ա. II հազ.)
12. Նրբիրան այծերի հոտեր (մ. թ. ա. II հազ.)
13. Խառը կենդանիներ՝ IV—III հազ. տարբեր ոճի պատկերներով
14. Այծերի և եղջերուների, այծերի և էշերի խառը հոտեր (մ. թ. ա. II հազ.)
15. Մարդկային մեկուսի և զույգ պատկերներ, հովիվն իր շներով (մ. թ. ա. III—I հազ.)
16. Ձեռքով կամ պարանի օգնությամբ կատարվող այծորսի տեսարաններ (մ. թ. ա. V—IV հազ.)
17. Այծորսի տեսարաններ՝ երկաթեդարյան հավելումներով (մ. թ. ա. V—IV հազ.)
18. Ձեռքով և շան օգնությամբ կատարվող այծորս (մ. թ. ա. III հազ.)
19. Այծորսի պարզունակ տեսարաններ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
20. Հեպարդների օգնությամբ կատարվող այծորսի տեսարաններ (Մ. թ. ա. III—II հազ.)
21. Հեպարդների և շների օգնությամբ կատարվող որսի տեսարաններ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
22. Հեպարդով որսի տեսարան և այծերի հոտ (մ. թ. ա. II հազ.)
23. Այծորսի տեսարաններ (մ. թ. ա. III հազ.)
24. Ցուլի, խոյի և այծի խմբային տեսարաններ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
25. Պարանով, ձեռքով և շներով կատարվող որսի տեսարան (մ. թ. ա. III հազ.)
26. Տարբեր միջոցներով կատարվող որսի տեսարան (մ. թ. ա. IV—III և II հազ.)
27. Որսի տեսարան՝ զգեստավոր որսորդի մասնակցությամբ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
28. Ցլորսի տեսարան (մ. թ. ա. III հազ.)
29. Գիշատիչների հարձակում այծի և մարդու վրա (մ. թ. ա. III հազ.)
30. Պարանով կատարվող որսի տեսարան (մ. թ. ա. III հազ.)
31. Պարանով, ձեռքերով և շների օգնությամբ կատարվող որսի տեսարաններ (մ. թ. ա. III հազ.)
32. Պարանով, ձեռքով, նետ-աղեղով կատարվող որսի տեսարաններ (մ. թ. ա. III հազ.)
33. Որսի տեսարաններ՝ աղեղնավորի, անզենի և շան մասնակցությամբ (մ. թ. ա. III հազ.)
34. Որսի տեսարաններ՝ զգեստավոր, աղեղնավոր որսորդների և շների մասնակցությամբ (մ. թ. ա. III և II հազ.)
35. Որսի տեսարաններ՝ զգեստավորված, աղեղնավոր որսորդների և շների մասնակցությամբ, տարբեր ժամանակների պատկերներով (մ. թ. ա. III—II և I հազ.)
36. Ջուրբերի որսի տեսարան, աղեղնավոր, տապարավոր որսորդների և շան մասնակցությամբ (մ. թ. ա. III հազ.)
37. Ցլորսի տեսարաններ (մ. թ. ա. III հազ.)
38. Եղջերուների և այծերի խմբային որսի տեսարաններ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
39. Ցլորսի և եղջերորսի տեսարաններ (մ. թ. ա. II հազ.)
40. Աղեղնավոր, պարանավոր որսորդներ և եղջերուներ (մ. թ. ա. II հազ.)
41. Այծորսի տեսարան՝ աղեղնավոր որսորդների և հեպարդների մասնակցությամբ (մ. թ. ա. II հազ.)
42. Պարանով և նետ-աղեղով կատարվող այծերի որս (մ.թ. ա. II հազ.)
43. Պարաններով և նետ-աղեղով կատարվող որսի տեսարաններ (մ. թ. ա. II հազ.)
44. Ձեռքերով, պարաններով, նետ-աղեղով կատարվող որսի տեսարաններ (մ. թ. ա. II հազ.)
45. Լայնալիճ և նեղ աղեղներով կատարվող որսի տեսարաններ. որսորդները սպանում են առյուծին և միաժամանակ բռնում այծերին՝ պարանով, շուրջկալով և շան օգնությամբ (մ. թ. ա. II հազ. վերջ—I հազ. սկիզբ)
46. Ցլորսի և այծորսի տեսարաններ (մ. թ. ա. III—I հազ.)
47. Այծորսի տեսարան շան և աղեղնավորի մասնակցությամբ, գիշատչի սպանում որսորդների խմբի կողմից (մ. թ. ա. X դար)
48. Գիշատիչների որսի տեսարաններ՝ տապարազեն մարդու, որսորդների և շան մասնակցությամբ (մ. թ. ա. I հազ. սկիզբ)
49. Աղեղնավորների հարձակումը եղջերուների և այծերի վրա (մ. թ. ա. I հազ. սկիզբ)
50. Հեպարդներ, այծ, շներ. հեպարդների վարժեցում, եղջերուների և այծերի խմբային որս (մ. թ. ա. II—I հազ. վերջ)
51. Եղջերուների և այծերի որսի տեսարաններ (մ.թ.ա II-I հազ.)
52. Որսի տեսարաններ՝ մահակով, նետ-աղեղով և անզեն որսորդներով (մ. թ. ա. II—I հազ.)
53. Եղջերուների և այծերի խմբային որս՝ ձևավոր աղեղներով և շների մասնակցությամբ (մ. թ. ա. X դար)
54. Եղջերուների և այծերի որսի տեսարան. որսորդները շան օգնությամբ գործում են ձեռքով, պարաններով, նետով և ձևավոր աղեղով, (մ. թ. ա. II—I հազ.)
55. Ընտելացված եղջերուներ (մ. թ. ա. XIII—IX դարեր)
56. Եղջերուների և այծերի խմբային որսի տեսարաններ (մ. թ. ա. II—I հազ.)
57. Աղեղնավոր և պարանավոր որսորդների խմբերը հետապնդում են եղջերուներին, այծին ու ցուլին (մ. թ. ա. II հազ. վերջ I հազ. սկիզբ)
58. Շուրջկալով, պարանով, նետ-աղեղով կատարվող որսի տեսարաններ (մ. թ. ա. II—I հազ.)
59. Փայտյա փարախների աստիճանաձև մասեր
60. Կենդանիների բուծման և ընտելացման փարախներ
61. Լուսատուների երկրաչափական ու կենդանական պատկերներ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
62. Թռչուն-լուսատուներ և կենդանի-լուսատուներ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
63. Լուսատուների կենդանակերպ և մարդակերպ պատկերներ՝ օձ (մ. թ. ա. III—I հազ.)
64. Լուսատուների երկրաչափական պատկերներ (մ. թ. ա. III—I հազ.)
65. Լիալուսնի սկավառակներ և «երկնային քարտեզ»՝ տոմարական աղյուսակներով (մ. թ. ա. II հազ.)
66. Լուսնաարեգակնային տոմարական հաշվիչ աղյուսակներ (մ. թ. ա. IV—III հազ.)
67. Որսորդական աստվածություններ՝ կենդանիների միջավայրում (մ. թ. ա. V—IV հազ.)
68. Որսի տեսարաններ՝ որսորդների և որսորդական աստվածների «մասնակցությամբ» (մ. թ. ա. IV—III հազ.)
69. Եղջերուների և այծերի որս՝ աստվածության ներկայությամբ (մ. թ. ա. III հազ.)
70. Որսի տեսարան՝ աստվածության ներկայությամբ, որսորդական աստվածների խումբ կամ ընտանիք՝ այծերի հետ միասին (մ. թ. ա. III հազ.)
71. Որսորդական զինված աստվածություններ՝ երկնային մարմինների և կենդանիների միջավայրում (մ. թ. ա. II հազ. վերջ)
72. Որսորդական զինված աստվածություններ՝ կենդանիների միջավայրում (մ. թ. ա. III—II հազ.)

73. Կենդանիներին հովանավորող աստվածություն և զույգ վիշապաբաղ հերոսներ (մ. թ. ա. III հազ.)
74. Որսորդական ծիսական պարի տեսարաններ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
75. Երկրագործական զոհաբերման արարողություններ, ակրոբատիկ տեսարաններ (մ. թ. ա. III—II հազ.)
76. Երկրագործական զոհաբերման տեսարաններ (մ. թ. ա. III հազ.)
77. Մայր-աստվածություն, արև և կայծակի աստվածների պատկերներ՝ իրենց գծանշանակերպ կցորդներով (մ. թ. ա. II—I հազ.)
78. Մեկուսի կայծակնային աստվածներ և աստվածային ընտանիք (մ. թ. ա. IV—III հազ.)
79. Արեգակնային աստվածների ընտանիք, հոգի բազմնավորման այլաբանական տեսարան (մ. թ. ա. IV—III հազ.)
80. Լուսնաարեգակնային աստվածները երկրի վրա (մ. թ. ա. III—II հազ.)
81. Արեգակը կլանող վիշապ-օձեր, արեգակը պահպանող մարդանման աստվածություն (մ. թ. ա. III հազ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СПИСОК СИСТЕМАТИЧЕСКИХ ТАБЛИЦ

СПИСОК ТАБЛИЦ НАСКАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

65. Диски полной луны и «картина неба» с календарными таблицами (II тыс. до н. э.)
66. Вычислительные таблицы лунно-солнечного календаря (II тыс. до н. э.)
67. Божества охоты в окружении животных (V—IV тыс. до н. э.)
68. Охотничьи сцены с «участием» охотников и богов охоты (IV—III тыс. до н. э.)
69. Сцена охоты на оленей и быков в присутствии божества (III тыс. до н. э.)
70. Охотничья сцена в присутствии божества: группа или семья охотничьих богов с козлами (III тыс. до н. э.)
71. Вооруженные охотничьи божества в окружении небесных тел и животных (конец II тыс. до н. э.)
72. Вооруженные божества охоты в окружении животных (III—II тыс. до н. э.)
73. Бог-покровитель животных и возможно герои-драконоборцы (III тыс. до н. э.)
74. Сцены ритуального охотничьего танца (III—II тыс. до н. э.)
75. Обряд земледельческого жертвоприношения, сцены с акробатами (III—II тыс. до н. э.)
76. Сцены земледельческого жертвоприношения (III тыс. до н. э.)
77. Изображения богини-матери, богов солнца и громамолнии с их зооморфными двойниками (II—I тыс. до н. э.)
78. Одиночные боги-громовики и семьи богов (IV—III тыс. до н. э.)
79. Семья богов солнца, аллегорическая сцена оплодотворения земли (IV—III тыс. до н. э.)
80. Лунно-солнечные божества на земле (III—II тыс. до н. э.)
81. Змеи-вишапы, поглощающие солнце, антропоморфное божество-хранитель солнца.

ԱՂՅՈՒՍԱԿՆԵՐ

ТАБЛИЦЫ

TABLES

1

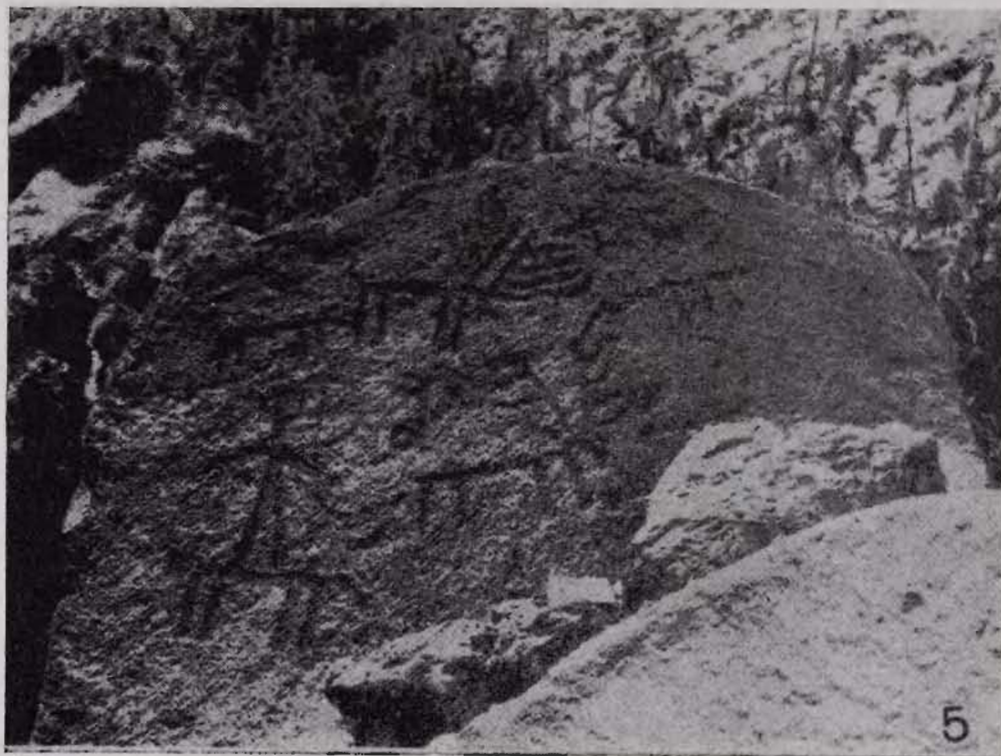
1. Գեղամա լեռների ժայռապատկերների տեղադրությունը

ՆԿԱՐՆԵՐ

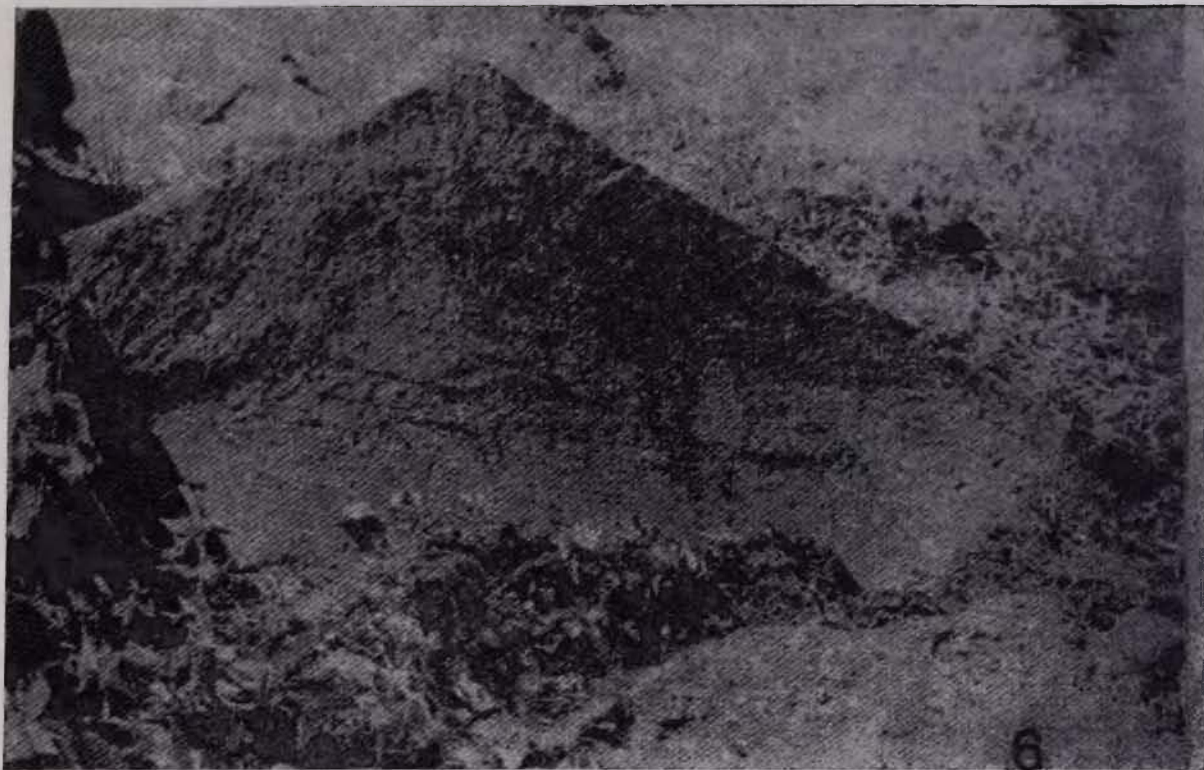
2. Հ. Ա. Մարտիրոսյանը Մեծ Պայտասարի ժայռանկարների մոտ

3. Մ. թ. ա. III հազ. ժայռանկար՝ կերտված կետ-հարվածային եղանակով

4. Մ. թ. ա. II հազ. ժայռանկար՝ կերտված կետ-հարվածային եղանակով

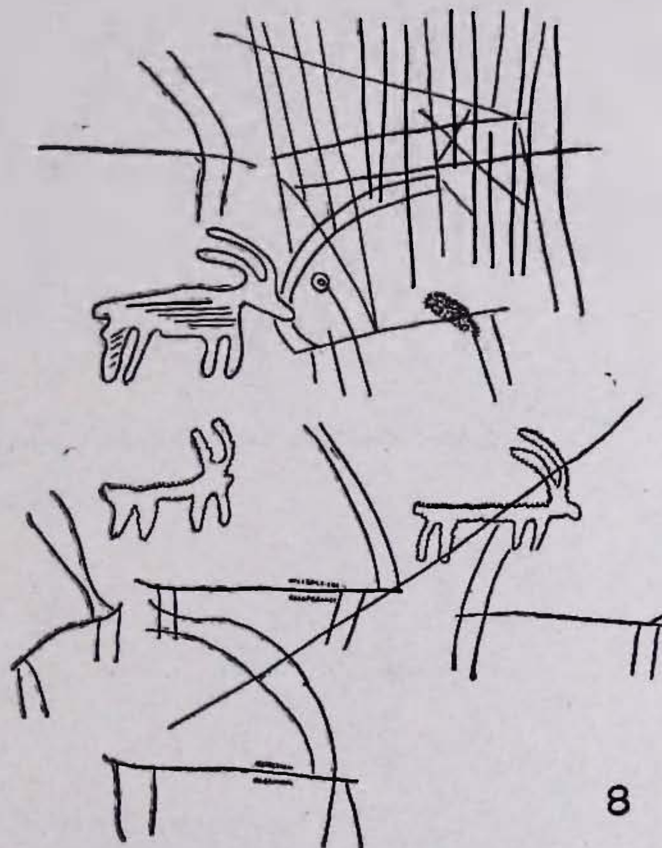


5. Մ. թ. ա. I հազ. ժայռանկար՝ կերտված կետ-հարվածային եղանակով

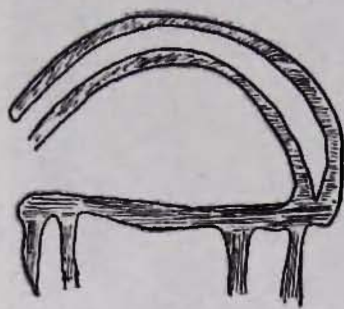


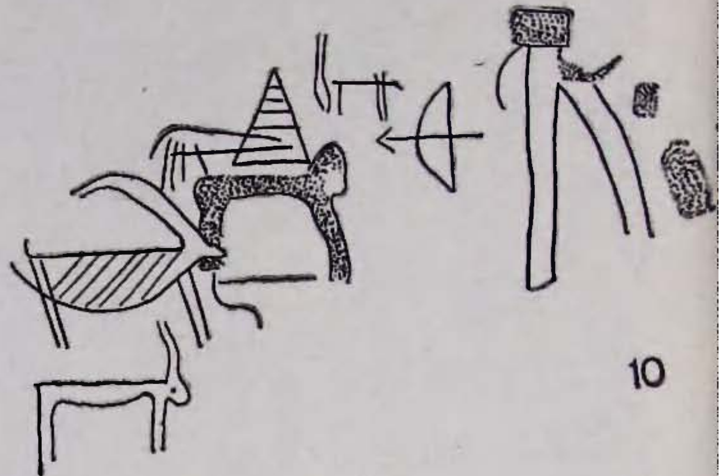
7

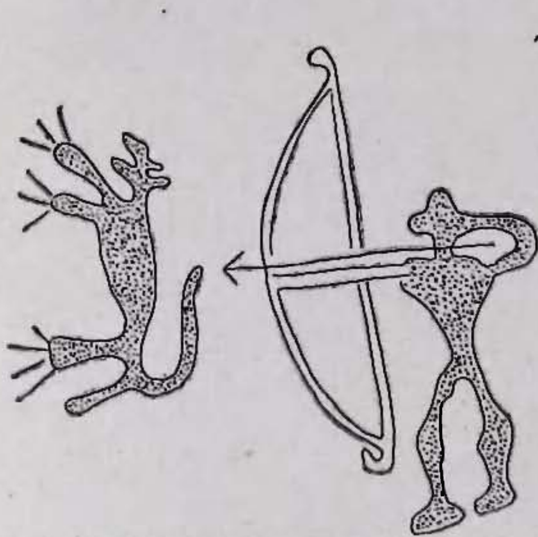
6—7. Մ. թ. ա. I հազ. կետ-հարվածային եղանակով կերտված պատկերի լուսանկարը և պատճենը

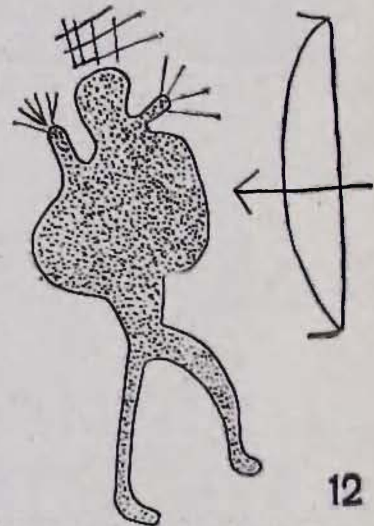


8. Ժայռանկարի գծաէսքիզային հիմքը

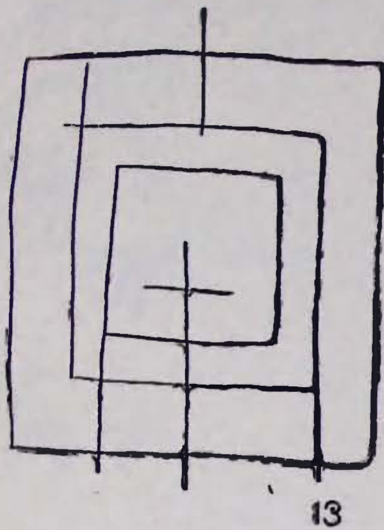


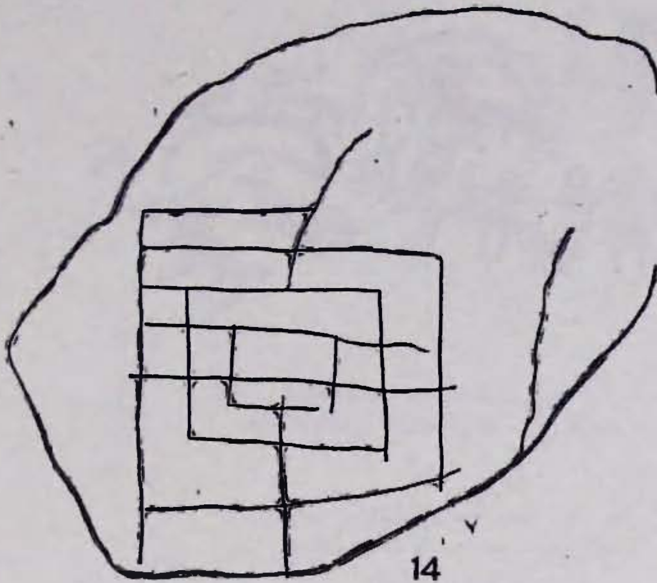


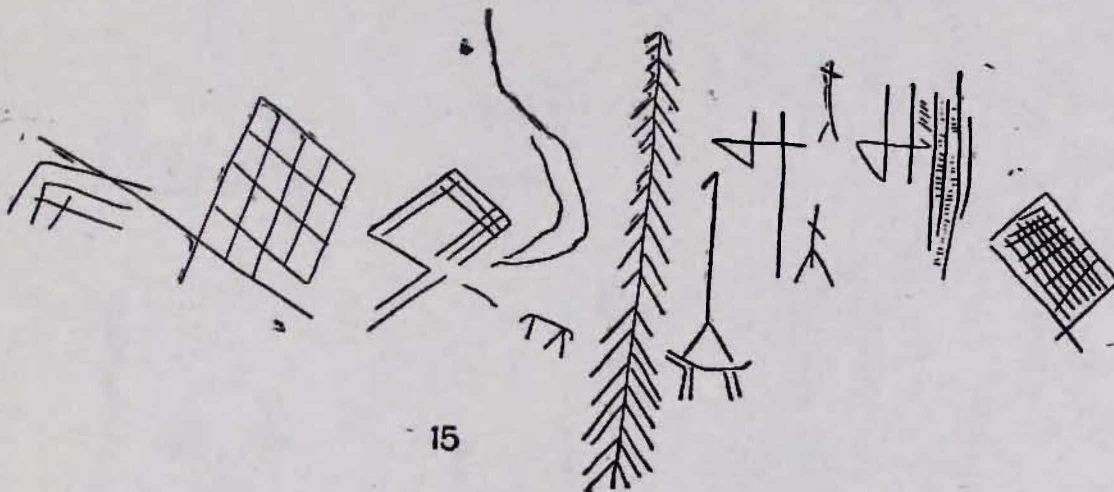




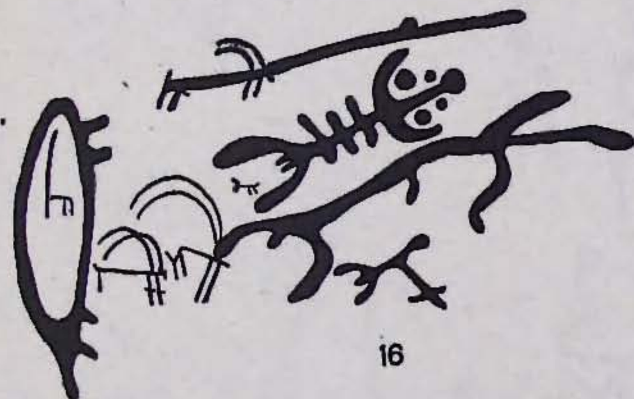
9—12. Գծաէսքիզային և կետ-հարվածային եղանակներով կերտված թերավարտ պատկերներ







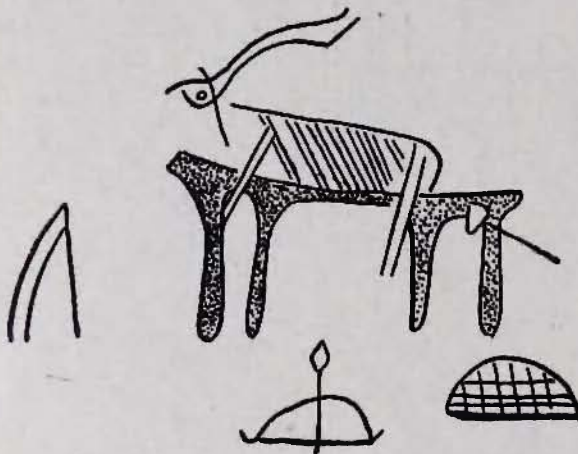
13—15. Մ. թ. ա. I հազ. Նուրբ գծային եղանակով կերտված պատկերներ

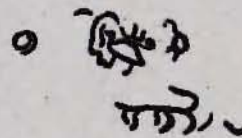


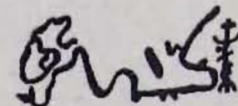
16. Մ. թ. ա. V—IV հազ. ժայռանկար՝ II հազարամյակի լրացումներով
17. Մ. թ. ա. IV հազ. վերջի ժայռանկար՝ I հազարամյակի լրացումներով

18. Մ. թ. ա. III հազ. անհետացած պատկերների վրա՝ մ. թ. ա. II հազ. փորագրված կոմպոզիցիա

19. Մ. թ. ա. III հազ. կենտրոնական այծանկար՝ լրացված II հազ. պատկերներով







20. Մ. թ. ա. II հազ. ժայռանկար՝ կերտված տարբեր ժամանակներում և տարբեր տեխնիկական հնարանքներով

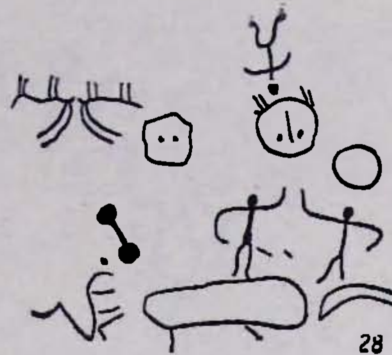
21. Թռչունի և օձի կռիվը

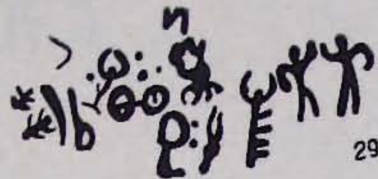
22. Արեգակնային մարդակերպ աստծո և օձի կռիվը

23—24. Կայծակնային աստվածների կռիվը օձի դեմ

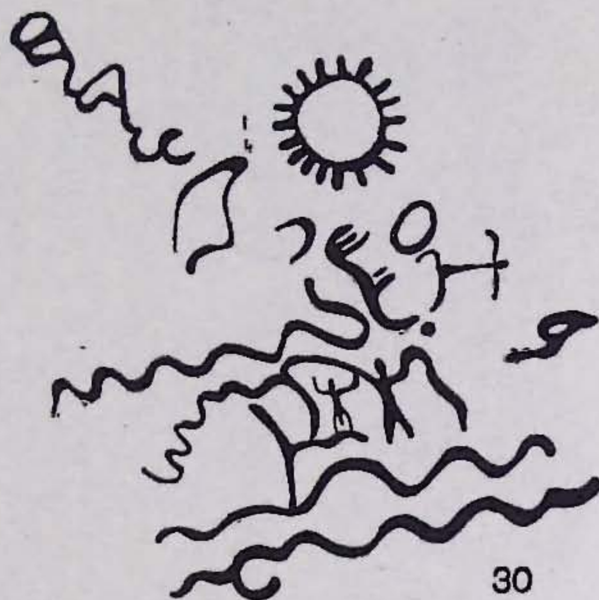
25. Վիշապ օձը կլանում է արևը

26. Հասանլուի ոսկե թասի դրվագներից. Թեշուբը կռվում է ծովային վիշապի դեմ

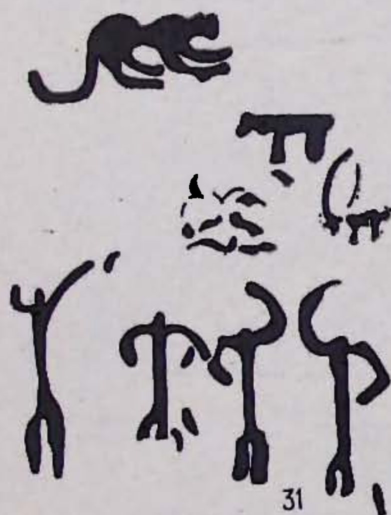




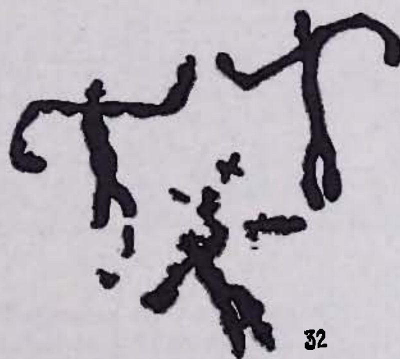
27—29. «Երկվորյակների» բնորոշ պատկերներ «երկվորյակ» և «երկինք» գաղափարանշաններով և կենդանապատկերներով



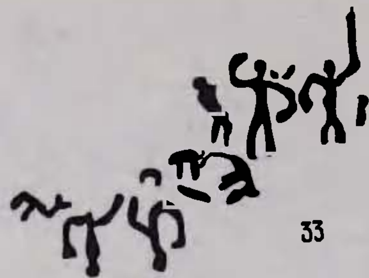
30. «Ծանթարձակ երկվորյակներ»

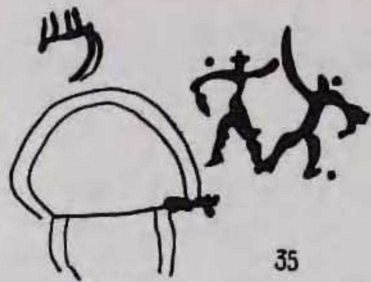


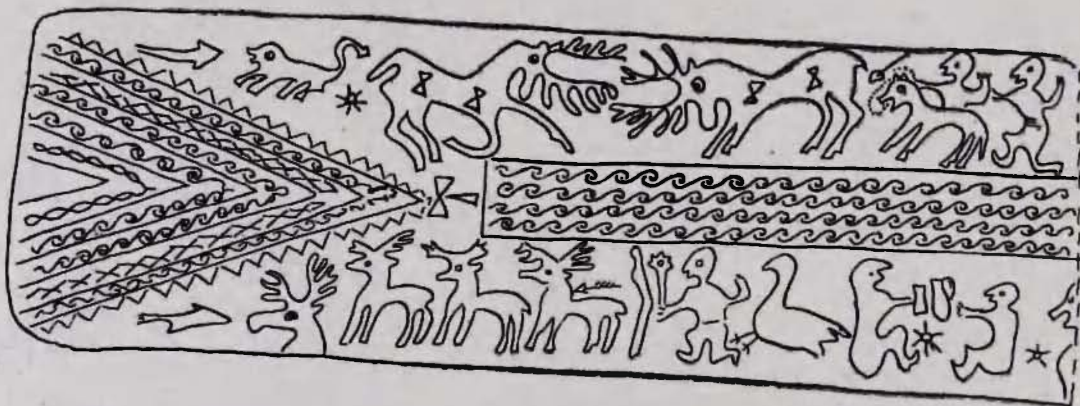
31. «Երկվորյակները» թևերի շեշտված դիրքով



32. «Երկվորյակները» երկնային աստղանշանով

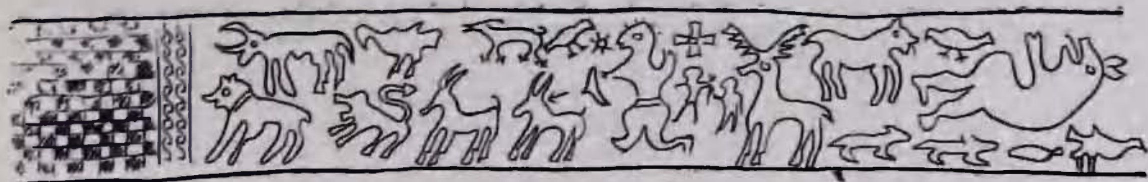




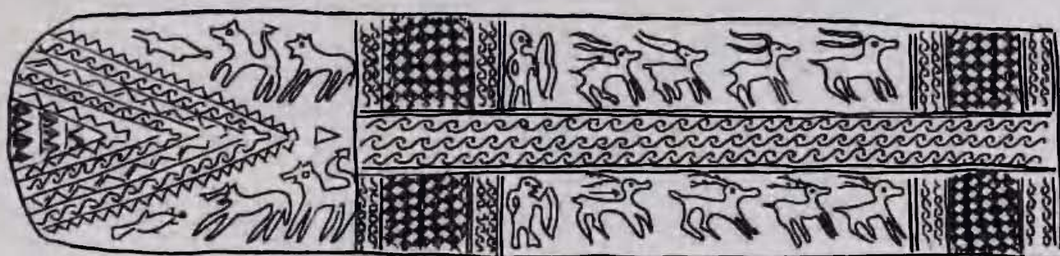


37

33. «Երկվորյակներ» լուսանշանով
34—36. «Երկվորյակները» իբրև լուսատուներ
37. «Երկվորյակները» Սամթավրոյի № 276 դամբարանում հայտնաբերված բրոնզե գոտու վրա (մ. թ. ա. II հազ. վերջ—I հազ. սկիզբ)



38



39

38—39. «Երկվորյակները» Սամթավրոյից հայտնաբերված բրոնզե գոտիների վրա (մ. թ. ա. II հազ. վերջ—I հազ. սկիզբ)

ա

բ

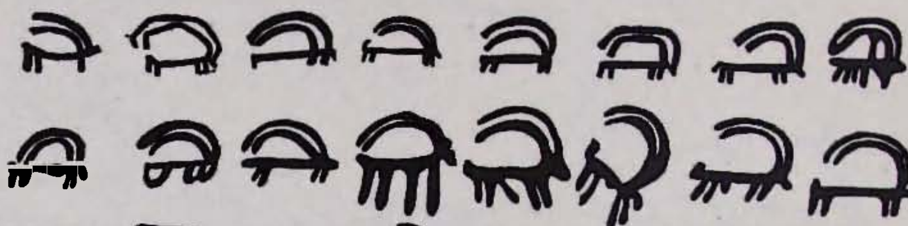
40

40. Արեգակնային պատկերները իջել են բույսերի և հողի վրա

I

ՈՃ Ա
Մ. թ. ա. V—IV դար.

ՈՃ Ա₁
Մ. թ. ա. III դար.

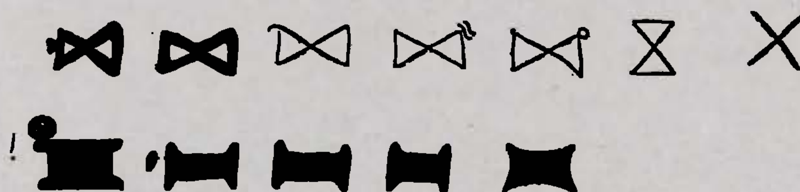


ՈՃ Ա₂
Մ. թ. ա. II դար.

ՈՃ Ա₃
Մ. թ. ա. I դար.

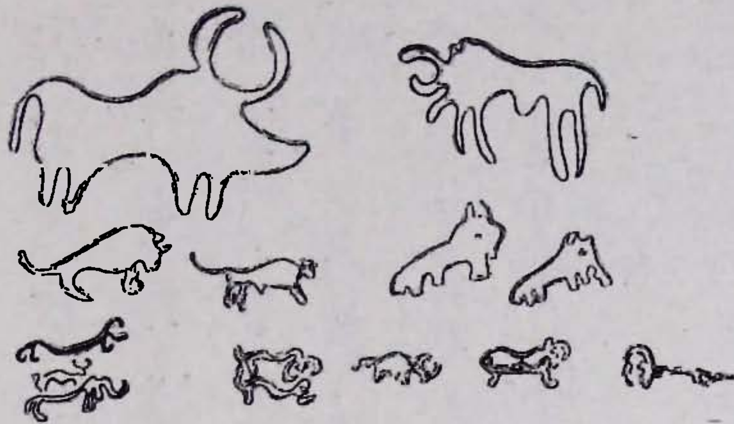
ՈՃ Բ
Մ. թ. ա. II դար.

ՈՃ Գ
Մ. թ. ա. III դար.
վերջ II դար. սկիզբ



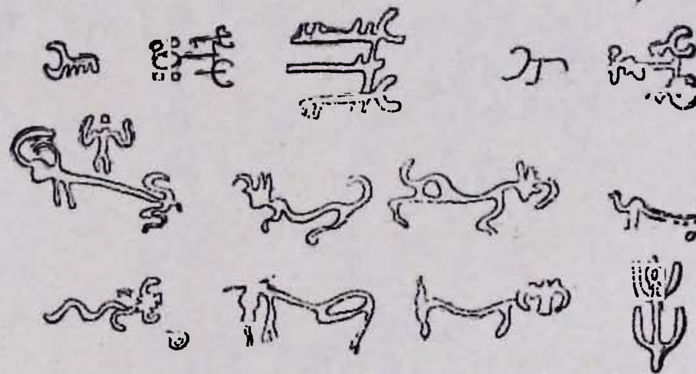
II

ՈՃ Ա
ԲԻԶՈՆՆԵՐ



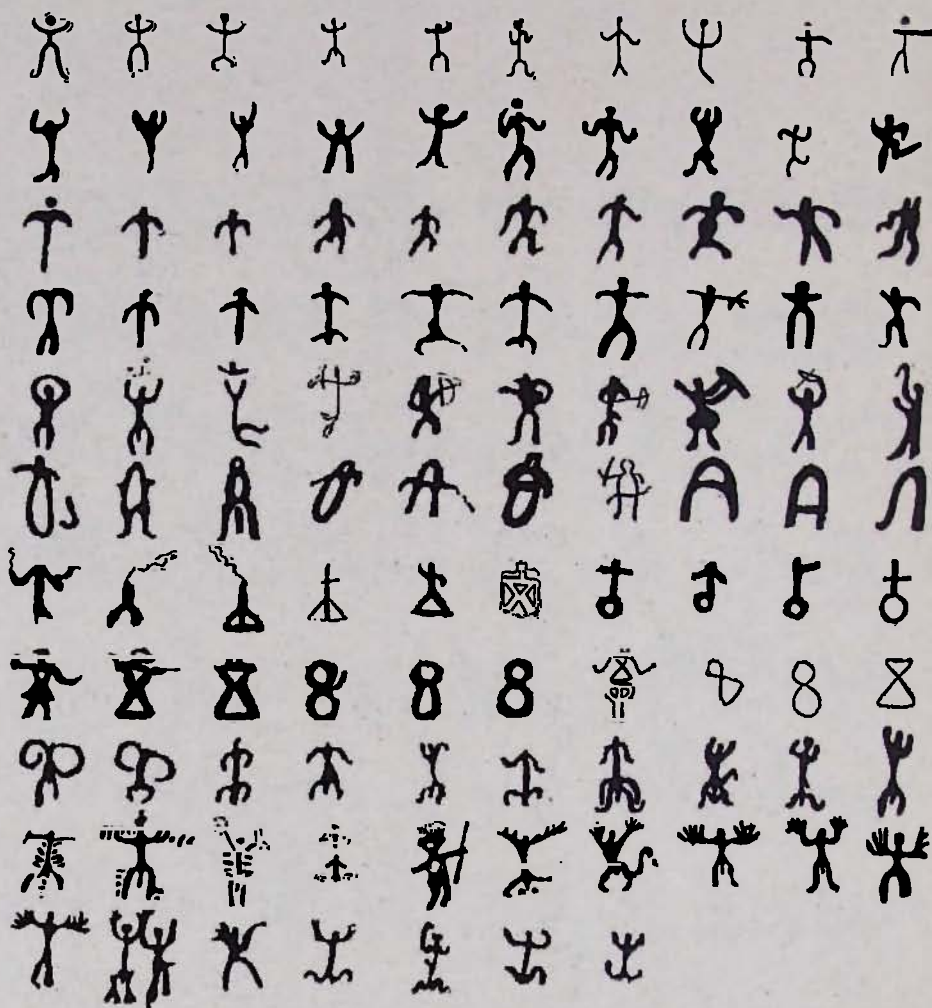
ՈՃ Բ
Մ. թ. ա. II հազ.

ՈՃ Գ
Ընտանի ցուլեր



ՈՃ Դ
Պաշտամունքային ցուլեր

ՈՃ Ե



ՈՃ Ա
Մ. թ. ա. V—I հազ.

ՈՃ Ա
Մ. թ. ա. III—I հազ.

ՈՃ Բ

ՈՃ Գ

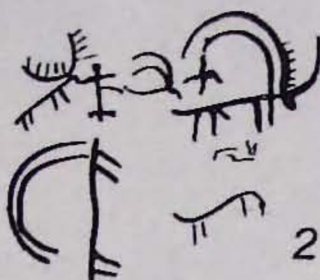
ՈՃ Դ

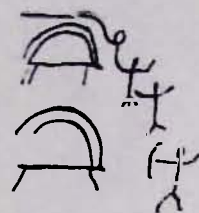
Մ. թ. ա. V—I հազ.

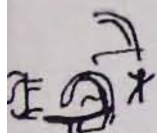
ՈՃ Ե

IV

1

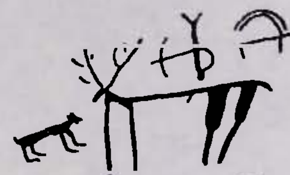

2

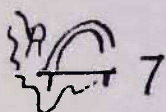

3

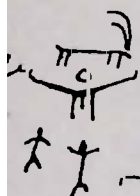

4

5

8


9


7


6

10

11

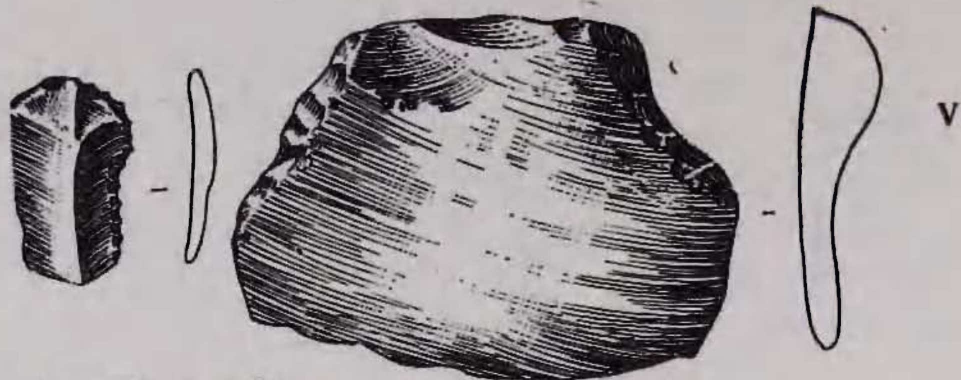
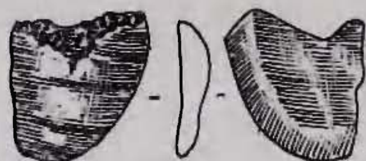
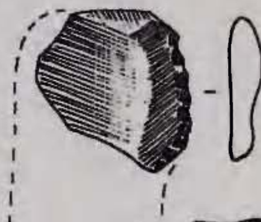
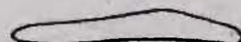
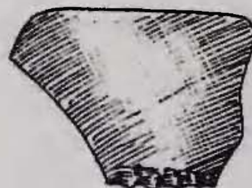
12

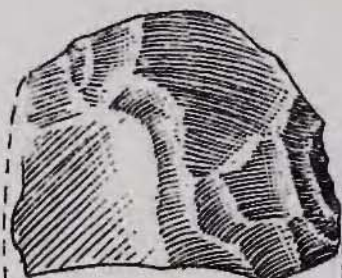
13

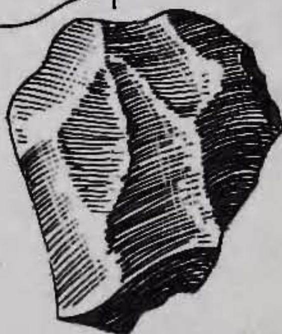
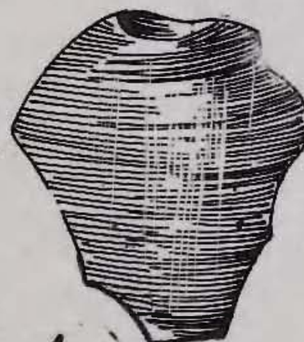
14

15

V

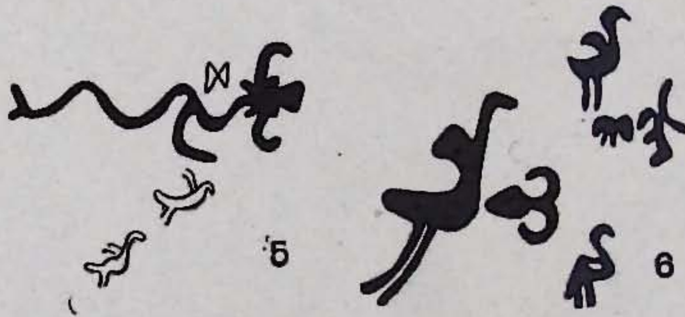








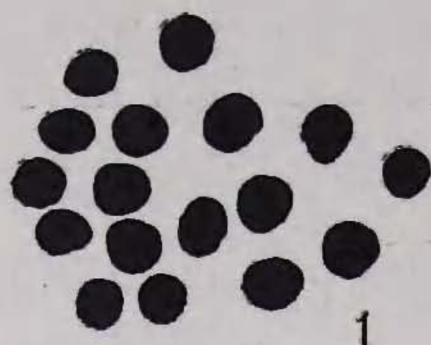
1

3
2
4


5
6

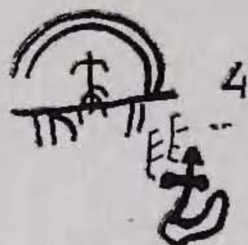
ԿԵՆԴԱՆԻՆԵՐԻ ՏԵՍԱԿԱՅԻՆ ԿԱԶՄԸ (ՈՒՇ ՔԱՐԻ ԴԱՐ—ԵՐԿԱԹԻ ԴԱՐ)

Ժամանակաշրջաններում	Սևանի ավազան. Ազատ հնավայրերում: լճային հնավայրեր	Սևանի ավազան. Ազատ հնավայրերում: առափնյա մերկաց-ված տեղամասեր	Հնագիտական հուշարձաններ: դամբարան-ներում	Հնագիտական հուշարձաններ: քարեդարյան կայան	Հնագիտական հուշարձաններ: մոխրաբլուր Խաթունարխ Ծաղկունք	Հնագիտական հուշարձաններ: Շենգավիթ	Հնագիտական հուշարձաններ: Այգեվան	Հնագիտական հուշարձաններ: Նոյեմբերյան	Հնագիտական հուշարձաններ: Արգիշտի-խինիլի
1. Բեզոարյան այծ	+	+	+	+	+	+	+	+	+
2. Շուն	+	+	+	+	+	+	+	+	+
3. Եղջերու	+	+	+	+	+	+	+	+	+
4. Ցուլ	+	+	−	+?	−	+	−	−	−
5. Ընտանի ցուլ	+	+	+	−	+	+	+	+	+
6. Հայկական ոչխար (մուֆլոն)	+	+	+	+	+	+	−	−	+
7. Զուբր	+	+	−	+	−	−	−	−	−
8. Հեպարդ	−	−	−	−	−	−	−	−	+
9. Ընձառյուծ	−	+	+	?	−	−	−	−	−
10. Իշայծյամ	−	−	−	+	−	−	−	−	−
11. Ձի	+	+	+	+	+	+	+	+	+
12. Ուղտ	+	+	−	−	=	−	+	+	−
13. Առյուծ	−	−	−	−	−	−	−	−	−
14. Բադ	+	+	−	−	+	−	−	−	+
15. Սագ	+	+	+	−	−	−	−	−	+
16. Կաքավ	−	+	−	−	−	−	−	−	−
17. Ջրադավ	+	+	−	−	−	−	−	−	+
18. Ձկնկուլ	+	+	−	−	−	−	−	−	−
19. Կռունկ	+	−	−	−	−	−	+	+	−
20. Սև արագ	−	−	−	−	−	−	−	−	+

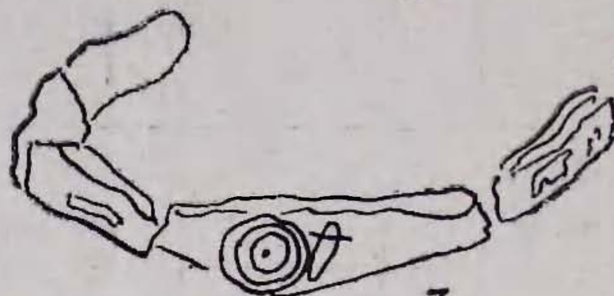


1

2

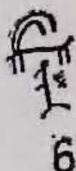


4

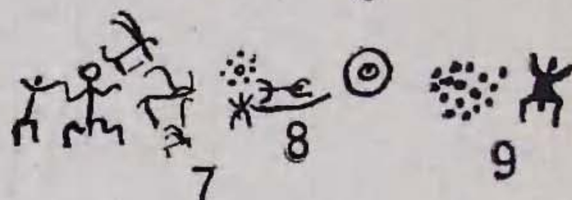


3

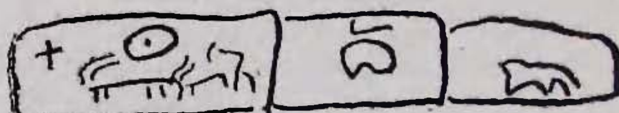
5



6

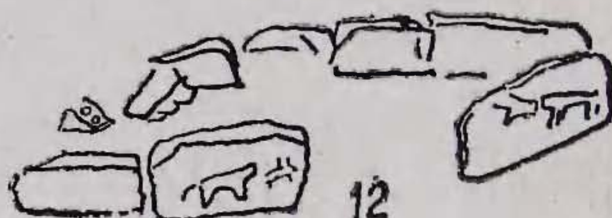


7 8 9

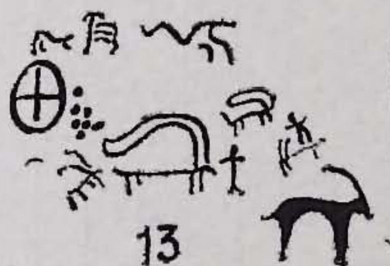


10

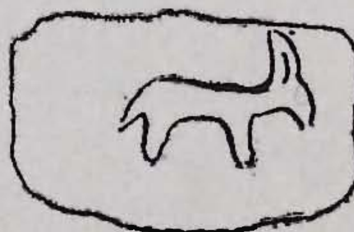
11



12

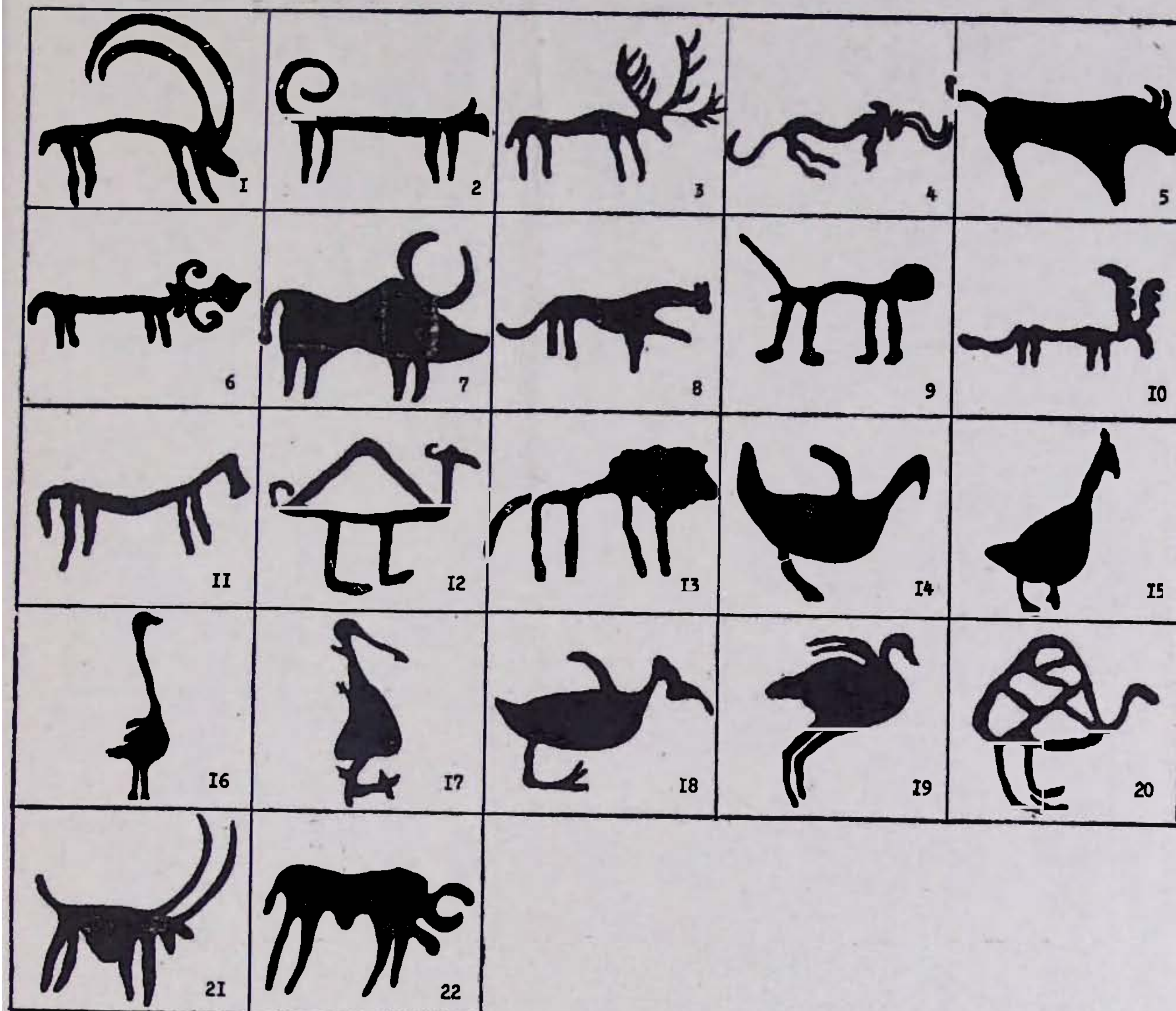


13



14

15


I
2
3
4
5
6
7
8
9
I0
II
I2
I3
I4
I5
I6
I7
I8
I9
20
2I
22

ԱՐԵՎԵԼՔ 3

ԱՐԵՎՄՈՒՏՔ 4

ՀԱՐԱՎ 5

ՀՅՈՒՍԻՍ 6

ԱՆՄԱՀ 7

ԼՈՒՍԻՆ 9

ԽԱՉ-ԱՐԵՎ-ԽԱՉ 10

ՎԻՇԱՊ 12

ԽՈՅ 14

ԱՍՏՂ 15

ԵՐԿԻՐ 16

ԱՐԵՎ-ԼՈՒՍԻՆ 17

ՋՈՒՐ 19

ՋՐՀՈՍ 20

ԱՇԽԱՐՀ 21

ԵՐԿԻՆՔ 22

ՆԵՏ 23

ՍԱՆԴՈՒՂՔ 24

ԱՌԱՋՆՈՐԴ 26

ԱՂԲՅՈՒՐ

ԿԵՆԴԱՆԻ 29

ՄԱՐԴ-ՈՐՍՈՐԴ «ՄԱՐՏԻՐՈՍ» 34

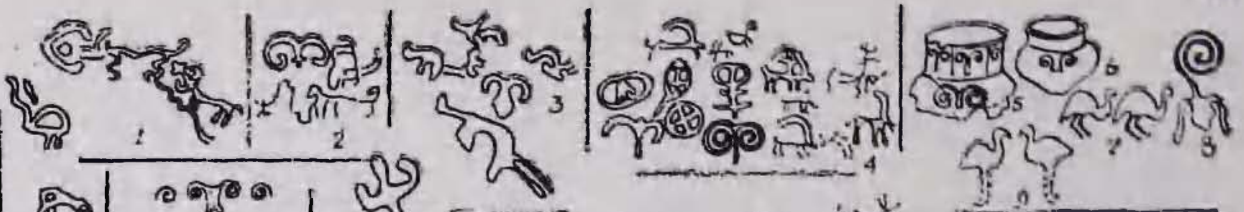
ՈՐՍՈՐԴ-ԱՂԵՂՆԱՎՈՐ 35

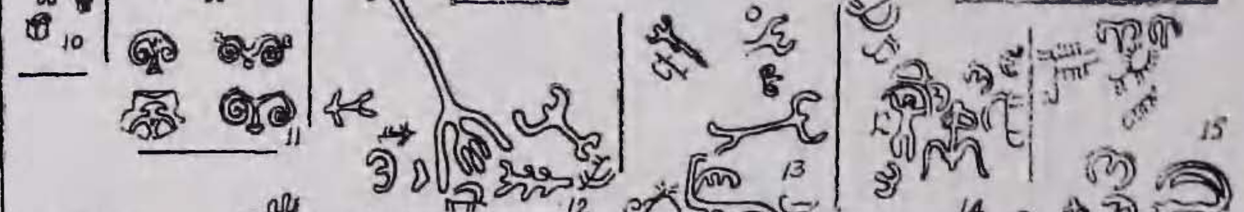
ԴՈՒՌ 37

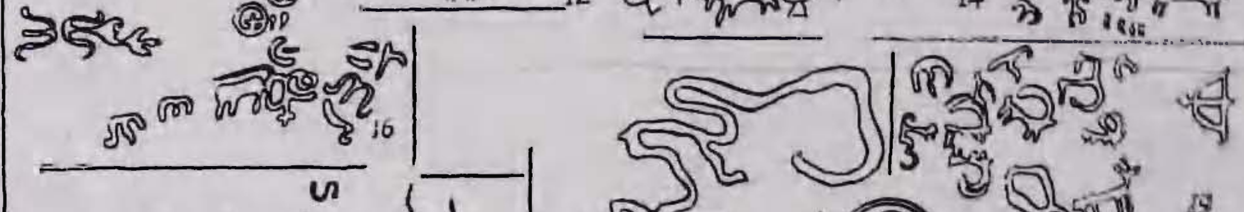
ԹՌՉՈՒՆ 39

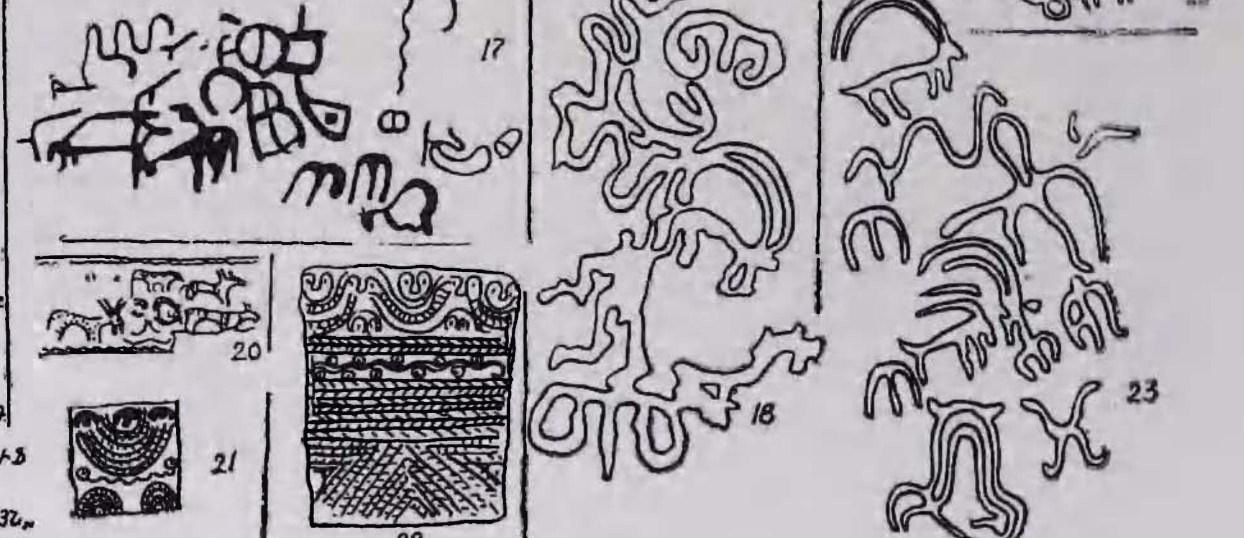
ՑՈՒԼ (ՀԱՄԱՍՏԵՂ) 44

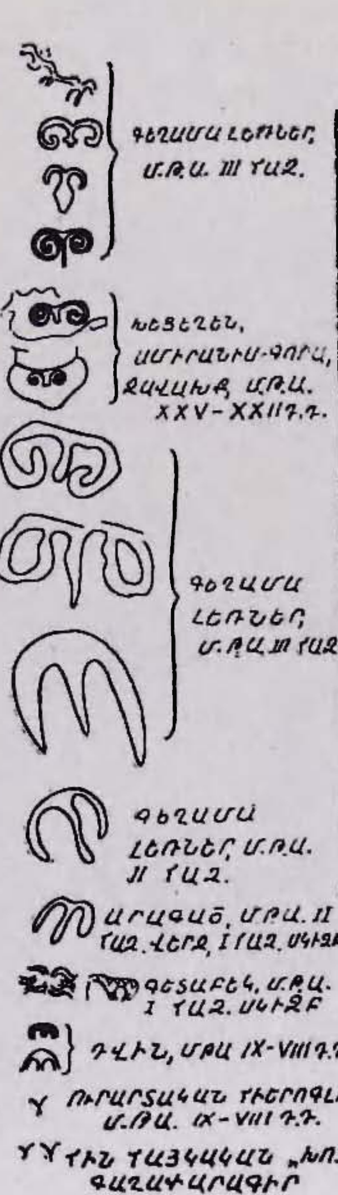
ՄԱՐԴ 46


ԳԵՂԱՄԱ ԼԵՌՆԵՐ, Մ.Թ.Ա. III ՀԱԶ.
ԽԱՑԵՂԵՆ, ՍԱՐԻՐԱՆԻՍ-ԳՈՐԱ, ՋԱՎԱԽՔ, Մ.Թ.Ա. XXV–XXII Դ.Դ.
ԳԵՂԱՄԱ ԼԵՌՆԵՐ, Մ.Թ.Ա. III ՀԱԶ
ԳԵՂԱՄԱ ԼԵՌՆԵՐ, Մ.Թ.Ա. II ՀԱԶ.
ԱՐԱԳԱԾ, Մ.Թ.Ա. II ՀԱԶ. ՎԵՐՋ, I ՀԱԶ. ՍԿԻԶԲ
ԳԵՏԱՇԵՆ, Մ.Թ.Ա. I ՀԱԶ. ՍԿԻԶԲ
ԴՎԻՆ, ՄԹԱ IX–VIII Դ.Դ.
ՈՒՐԱՐՏԱԿԱՆ ՀԻԵՐՈԳԼԻՖ Մ.Թ.Ա. IX–VIII Դ.Դ.
ՀԻՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ „ԽՈՅՆ" ԳԱՂԱՓԱՐԱԳԻՐ

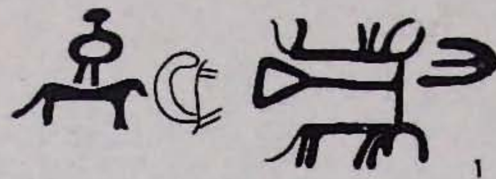








ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ԱՂՅՈՒՍԱԿՆԵՐ



1

1

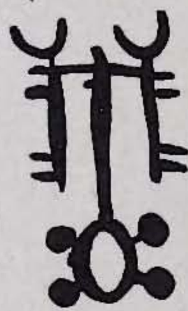
0 3

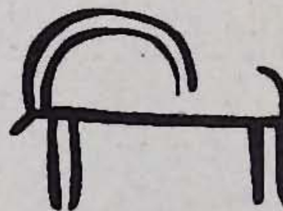
2

0 3 6

3

2



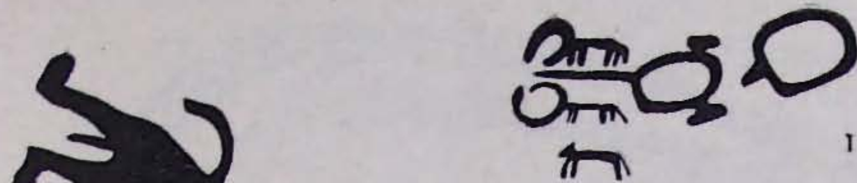


1

0 3 6

2

0 3 6

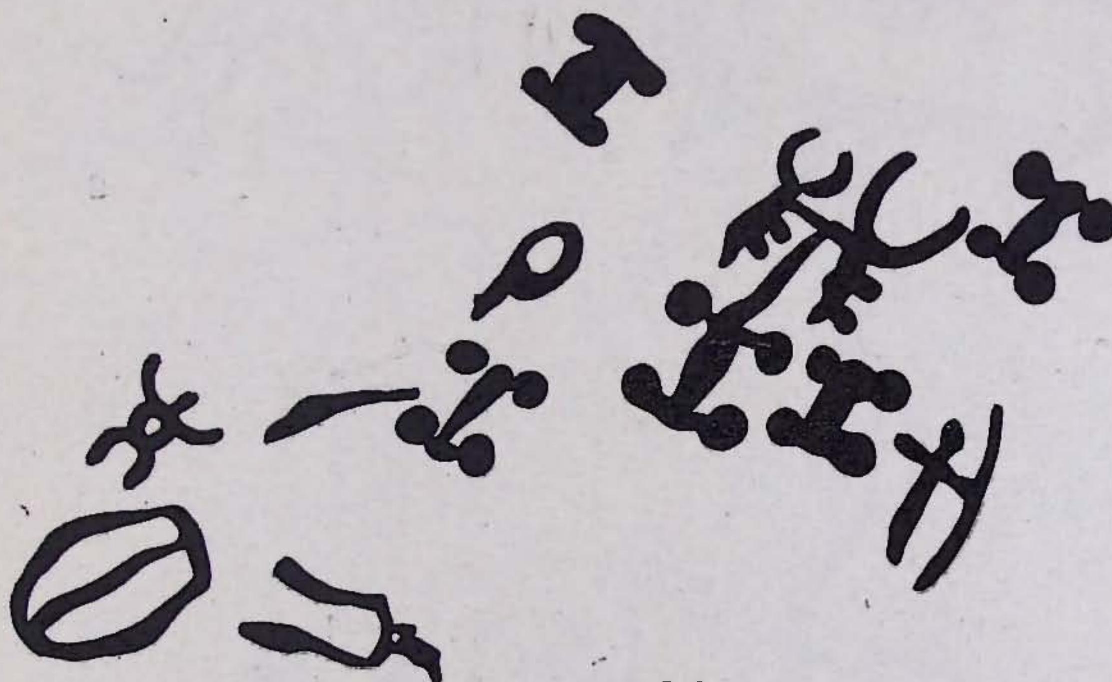


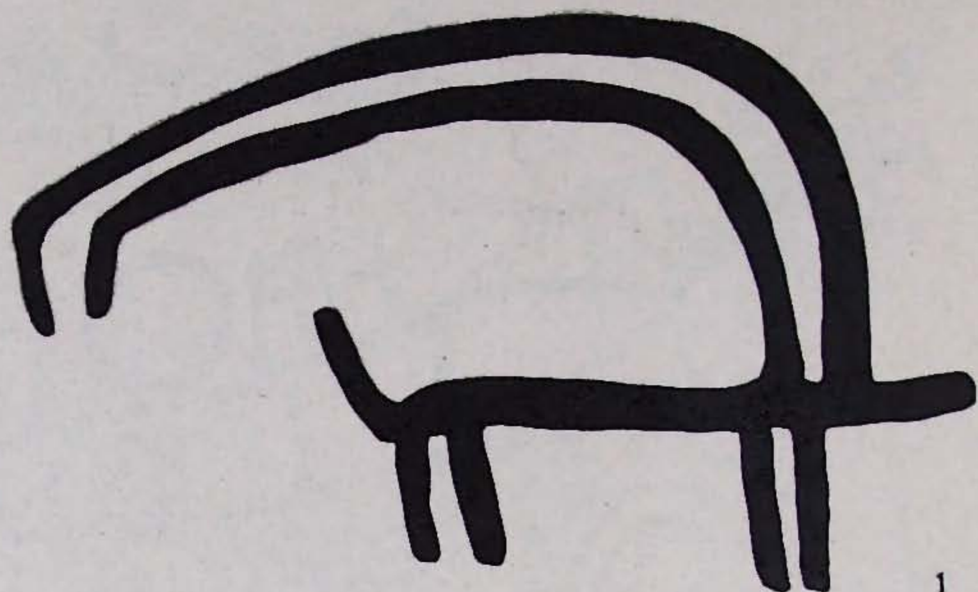
1

3

2

4



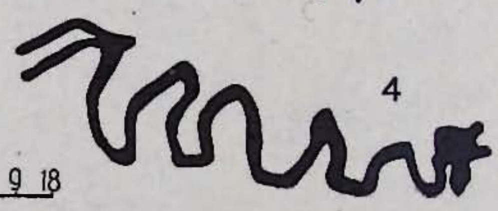


1

0 3 6

2

3

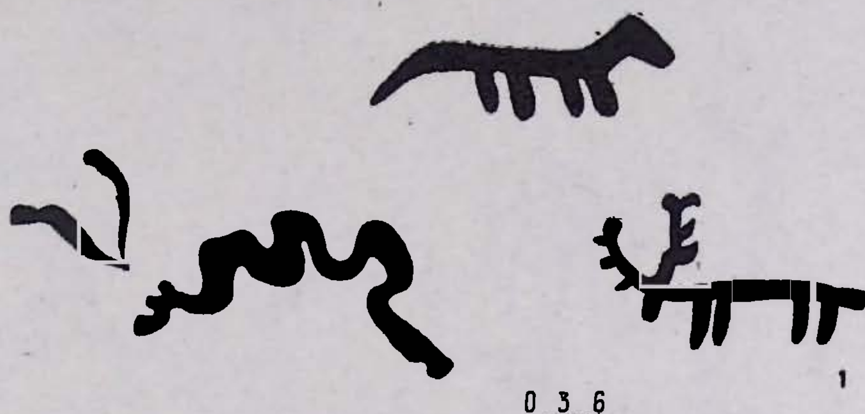


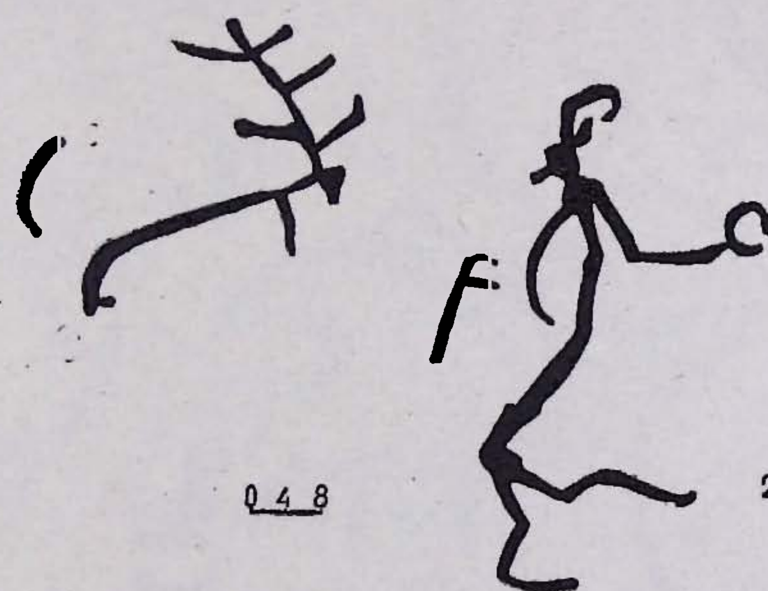
4

0 9 18

6

7



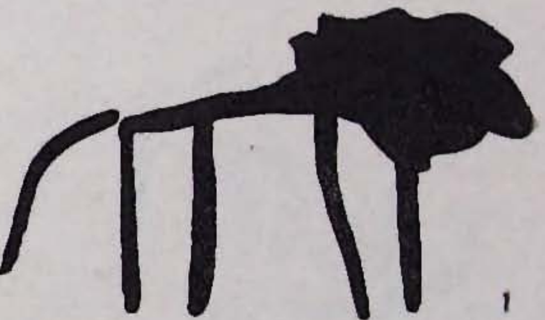


9

0 2 4

1

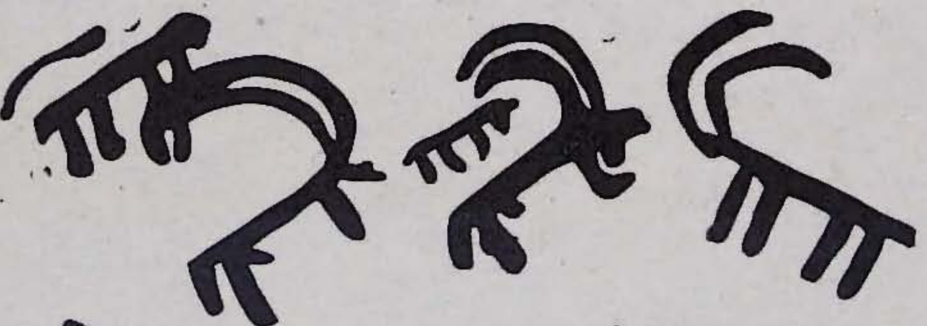
8



1

0 2 4

2



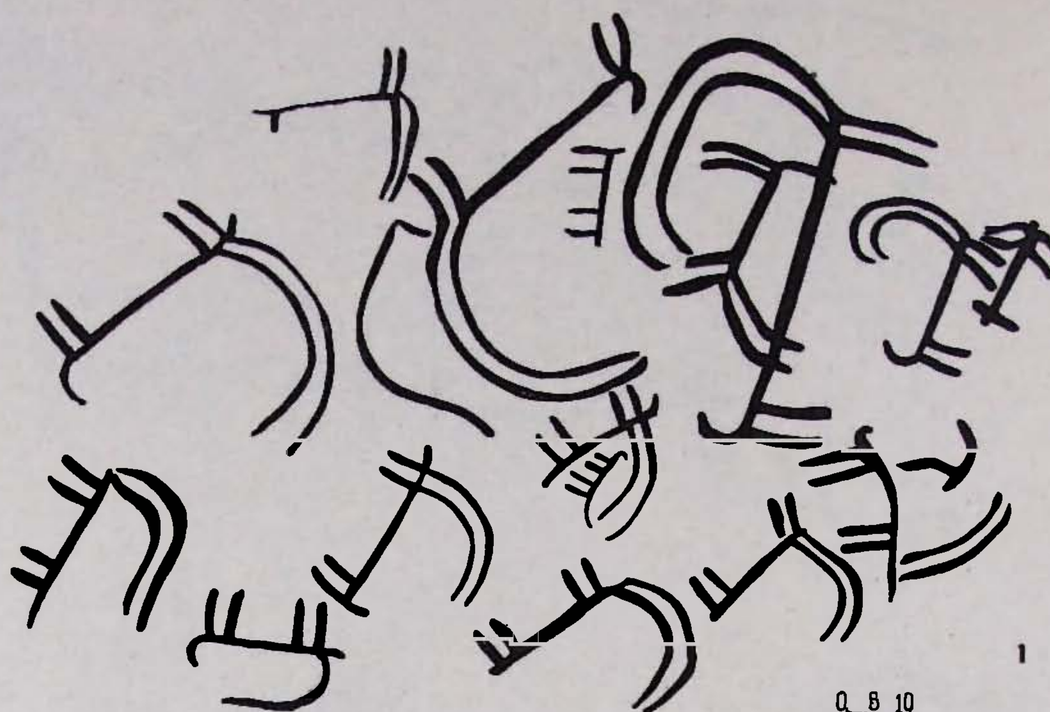
0 2 4

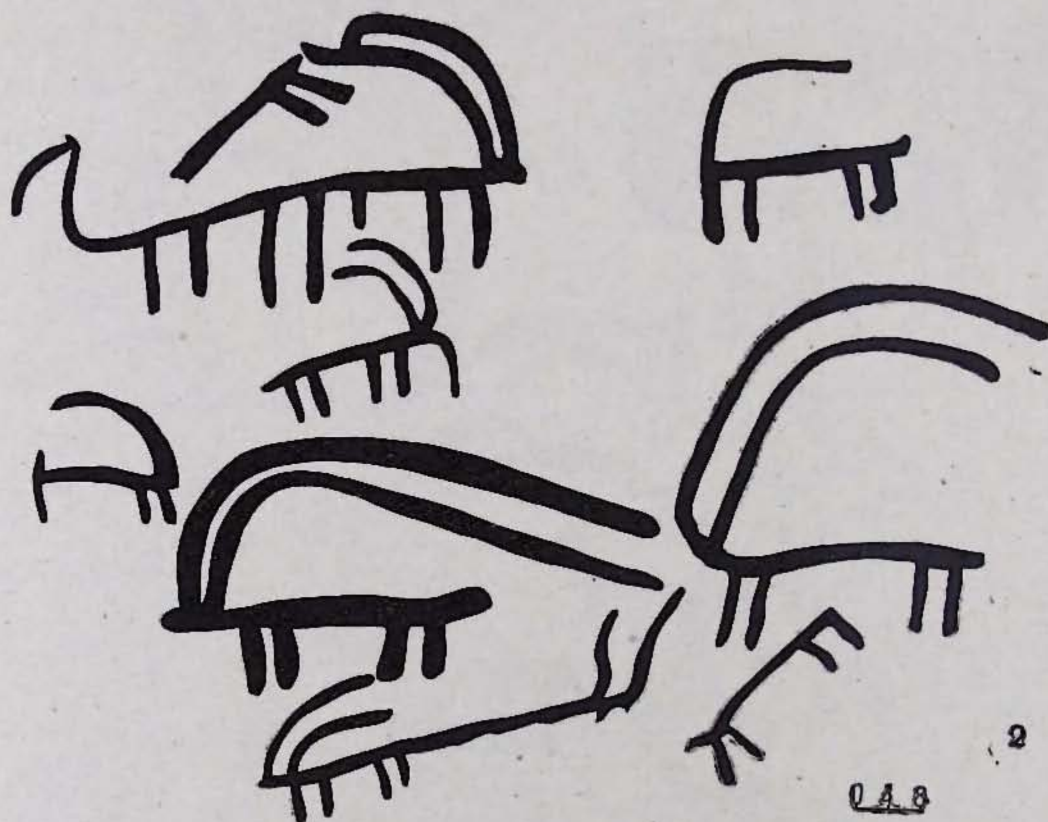
0 3 6

2

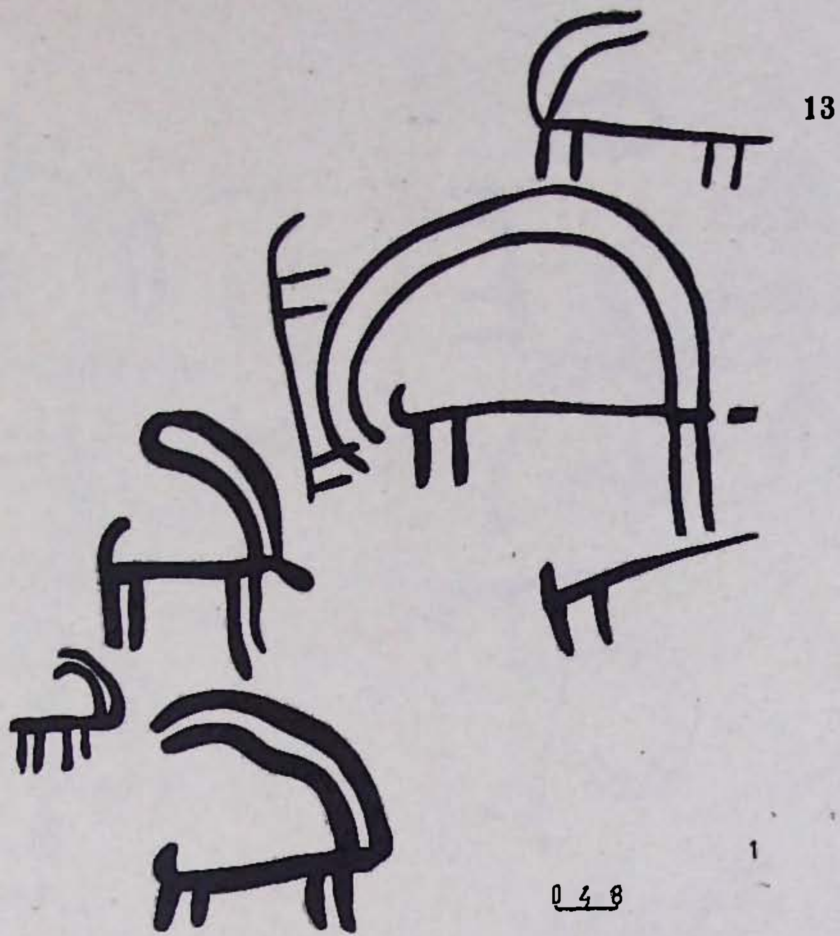
10

11

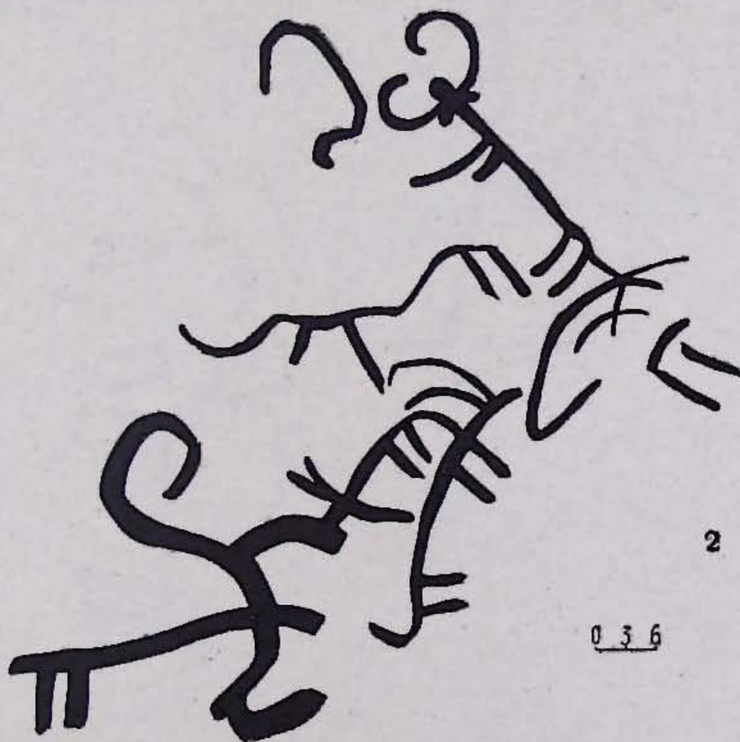

1
0 5 10


2
0 4 8

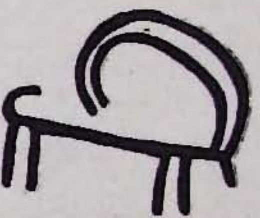
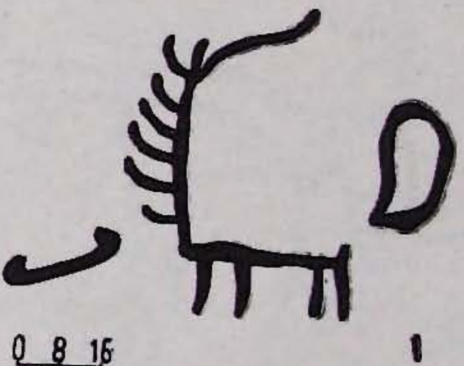
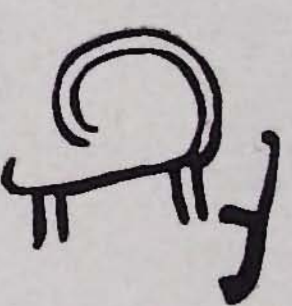
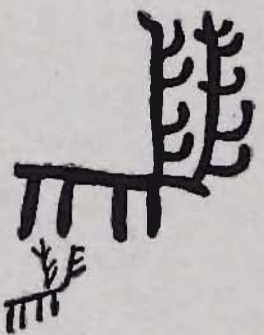
13

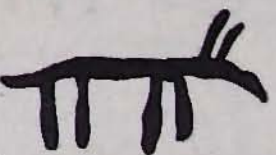


1

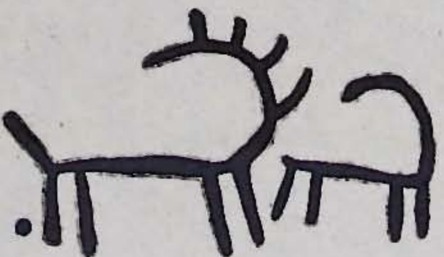


2

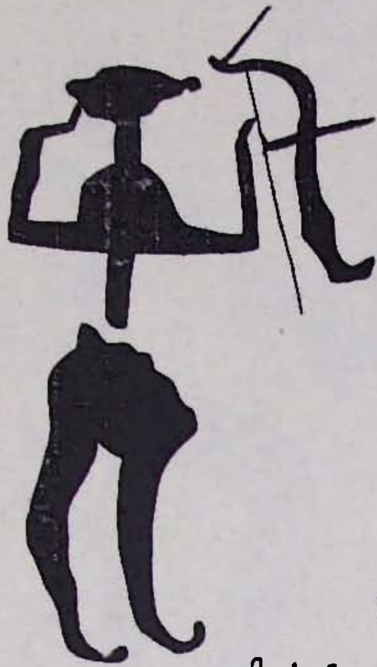







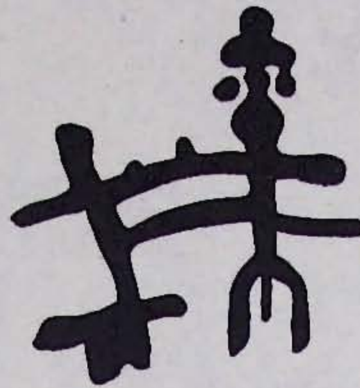
1



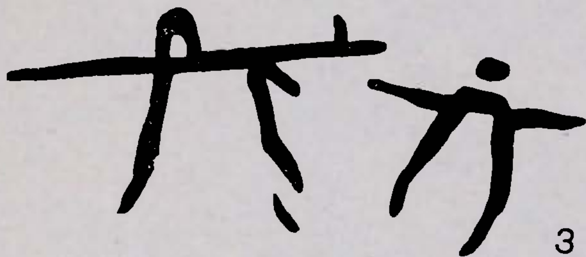
2

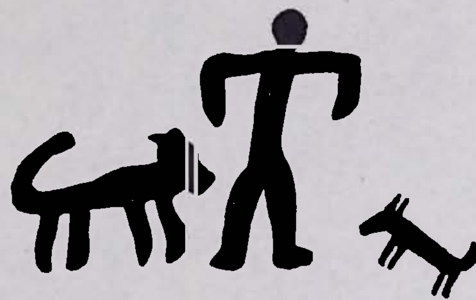


1



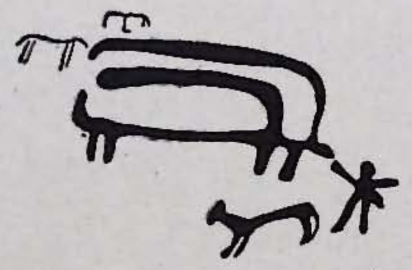
2


3

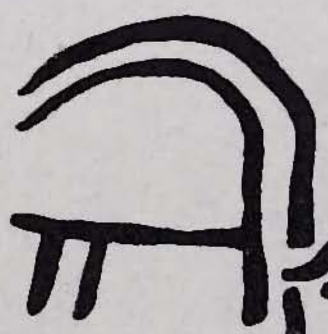

4

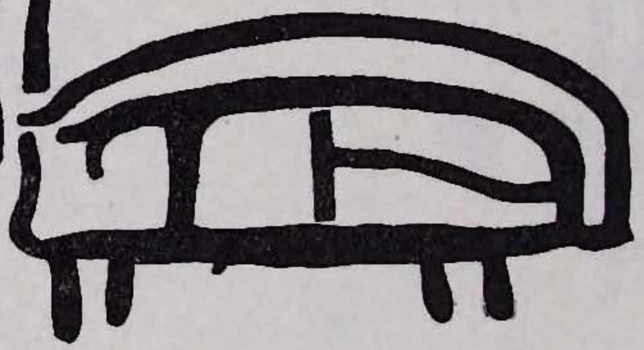
0 3 6

16



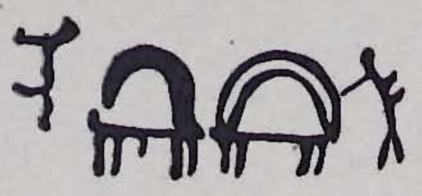
1





4

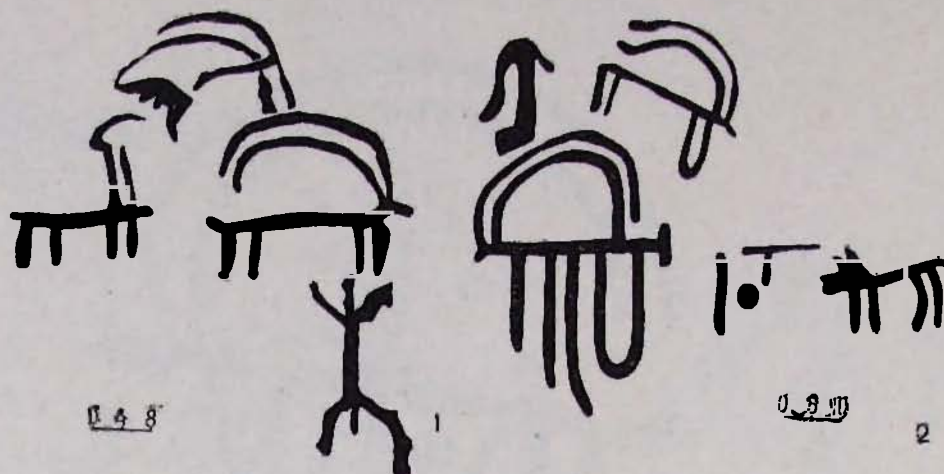
2



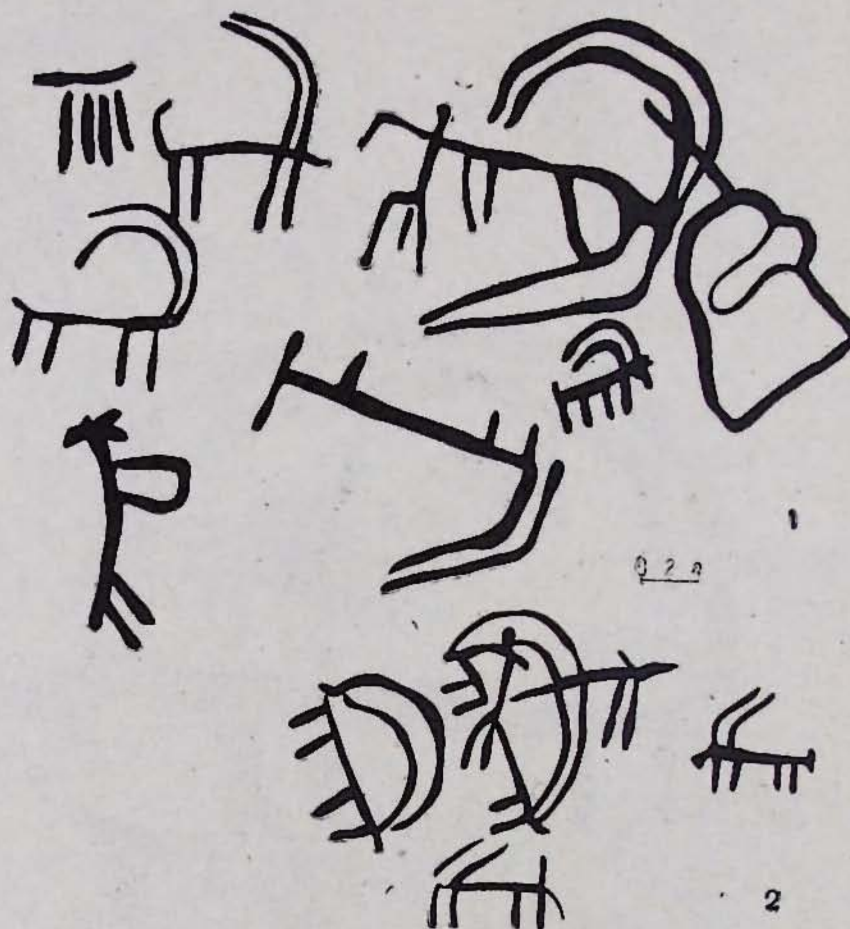
3

5

2

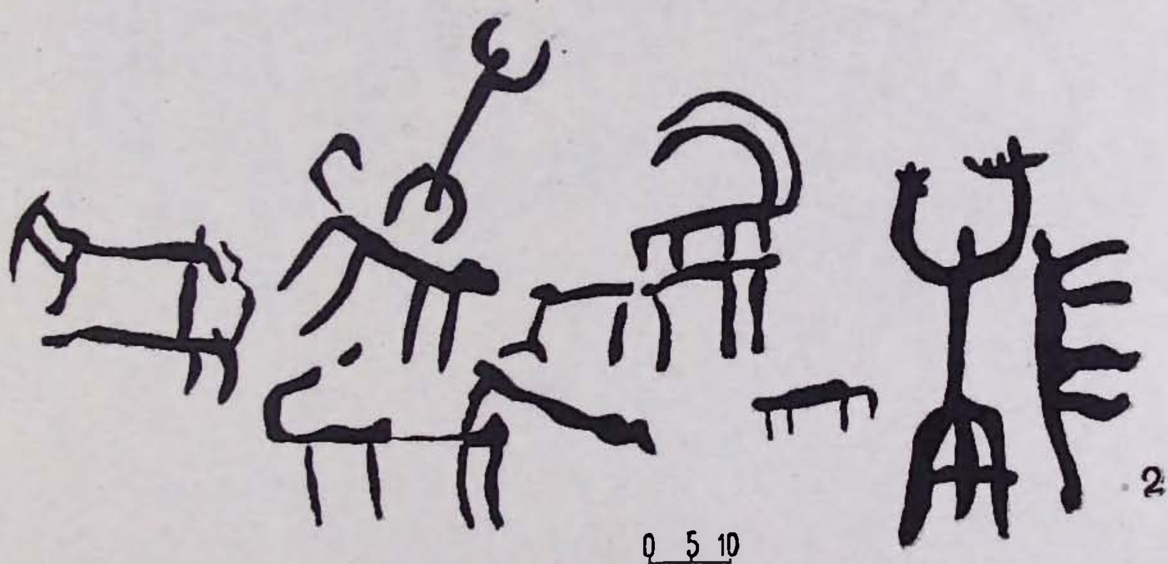


19

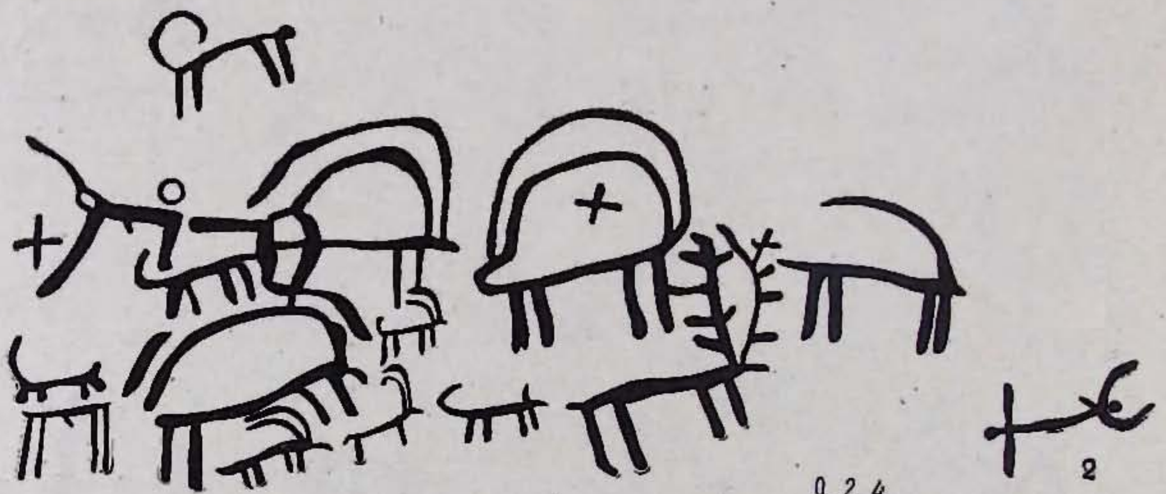


0 6 12

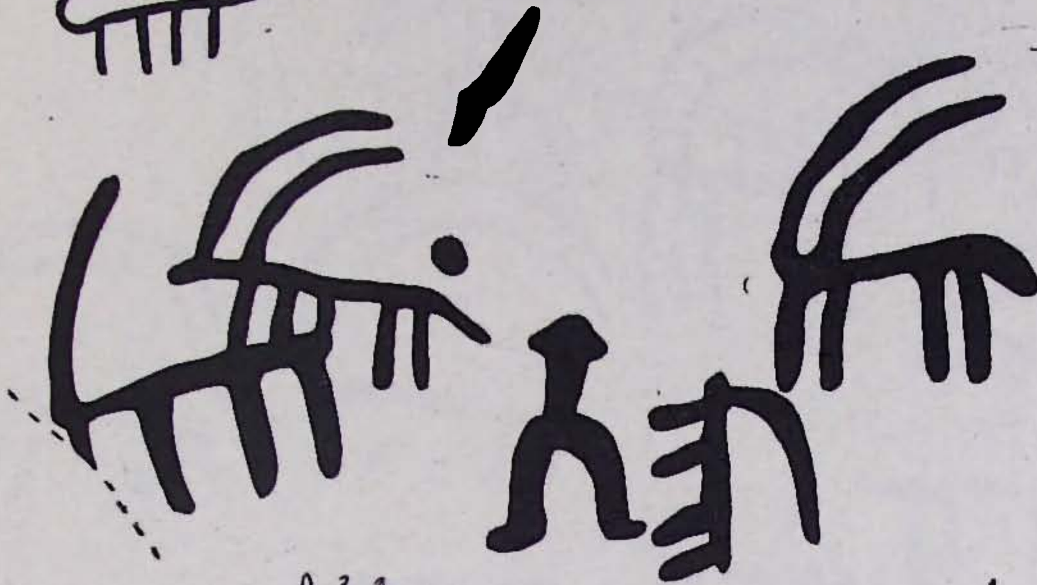
1



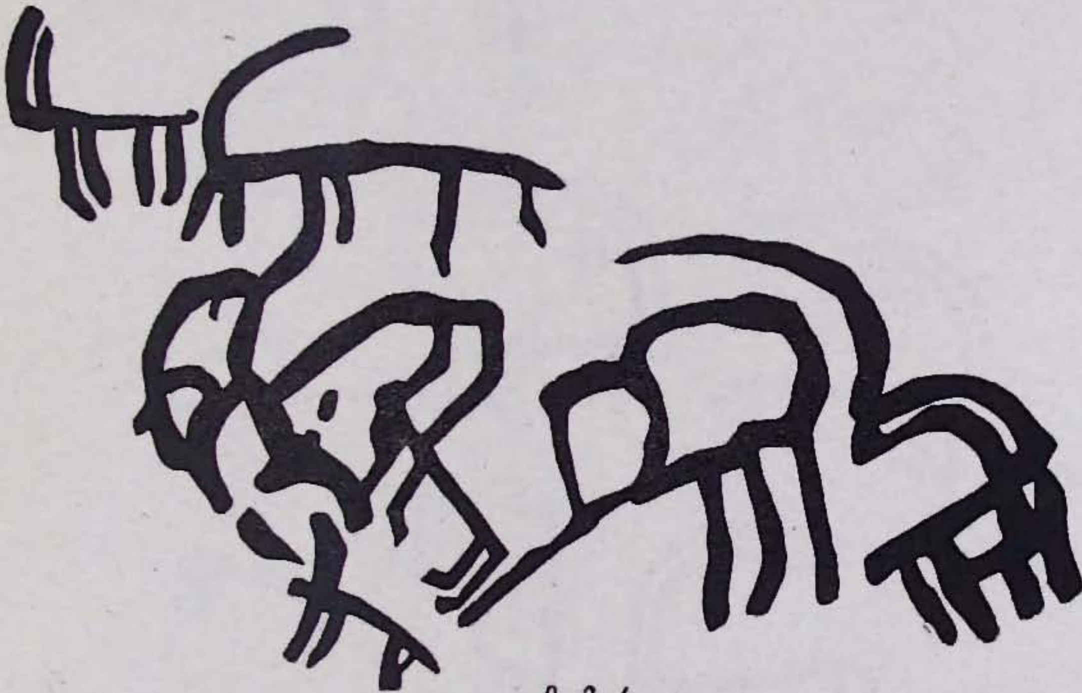
1



2

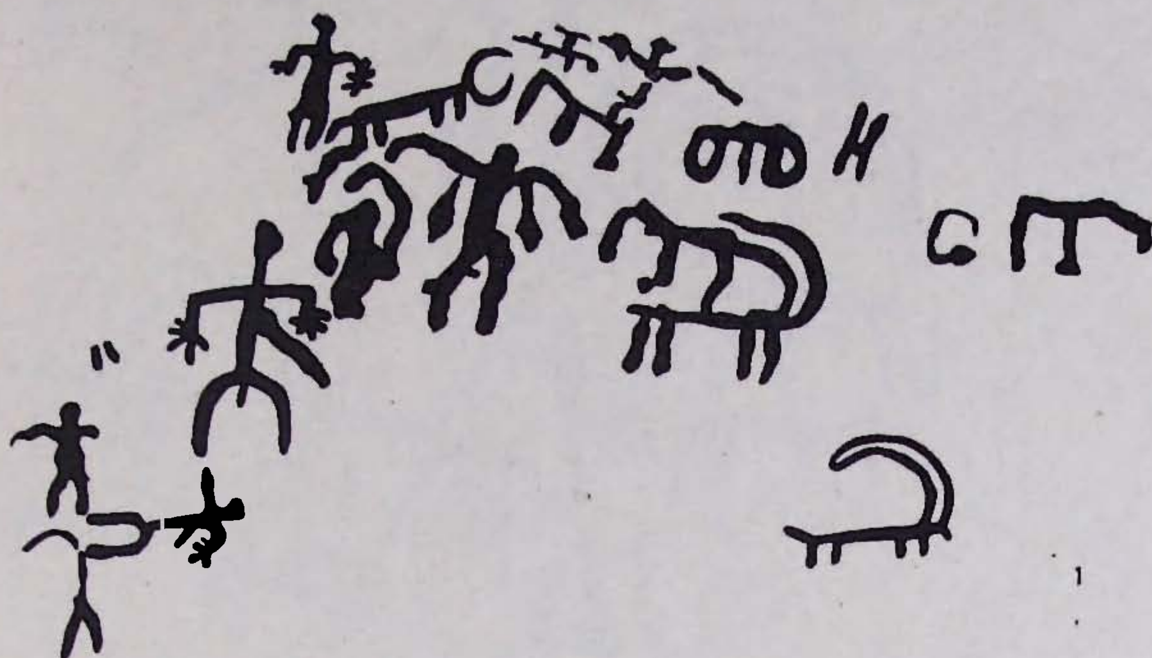


1



2

2

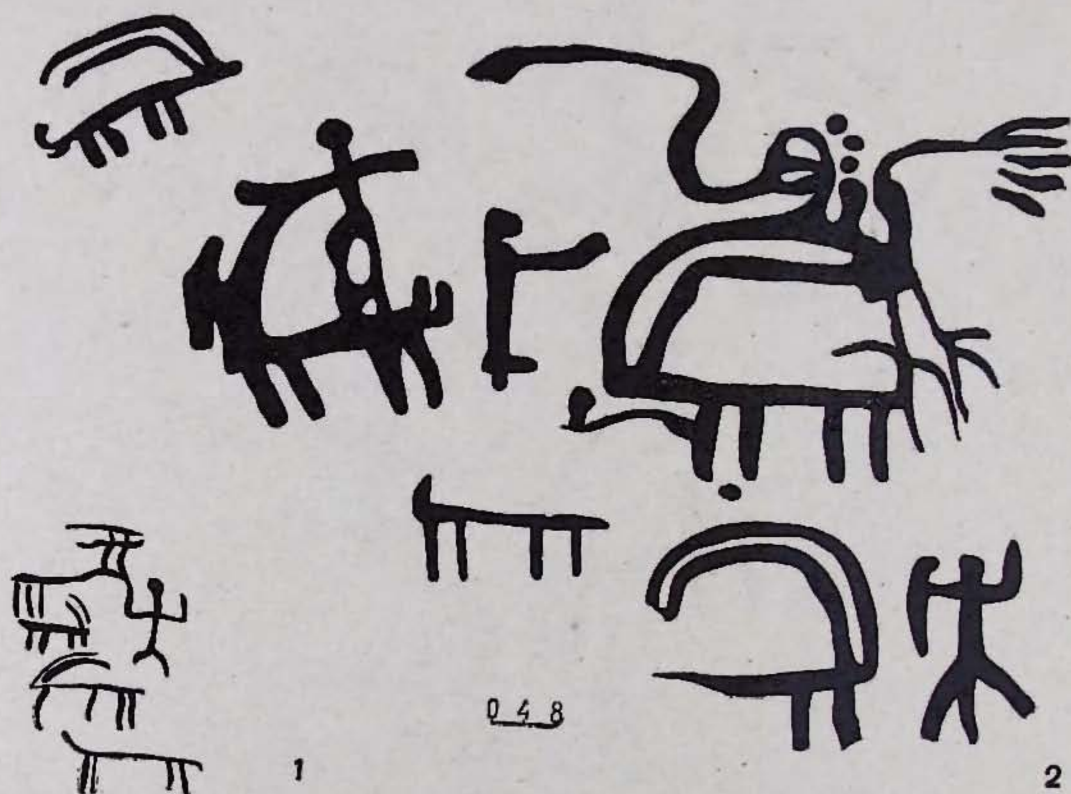


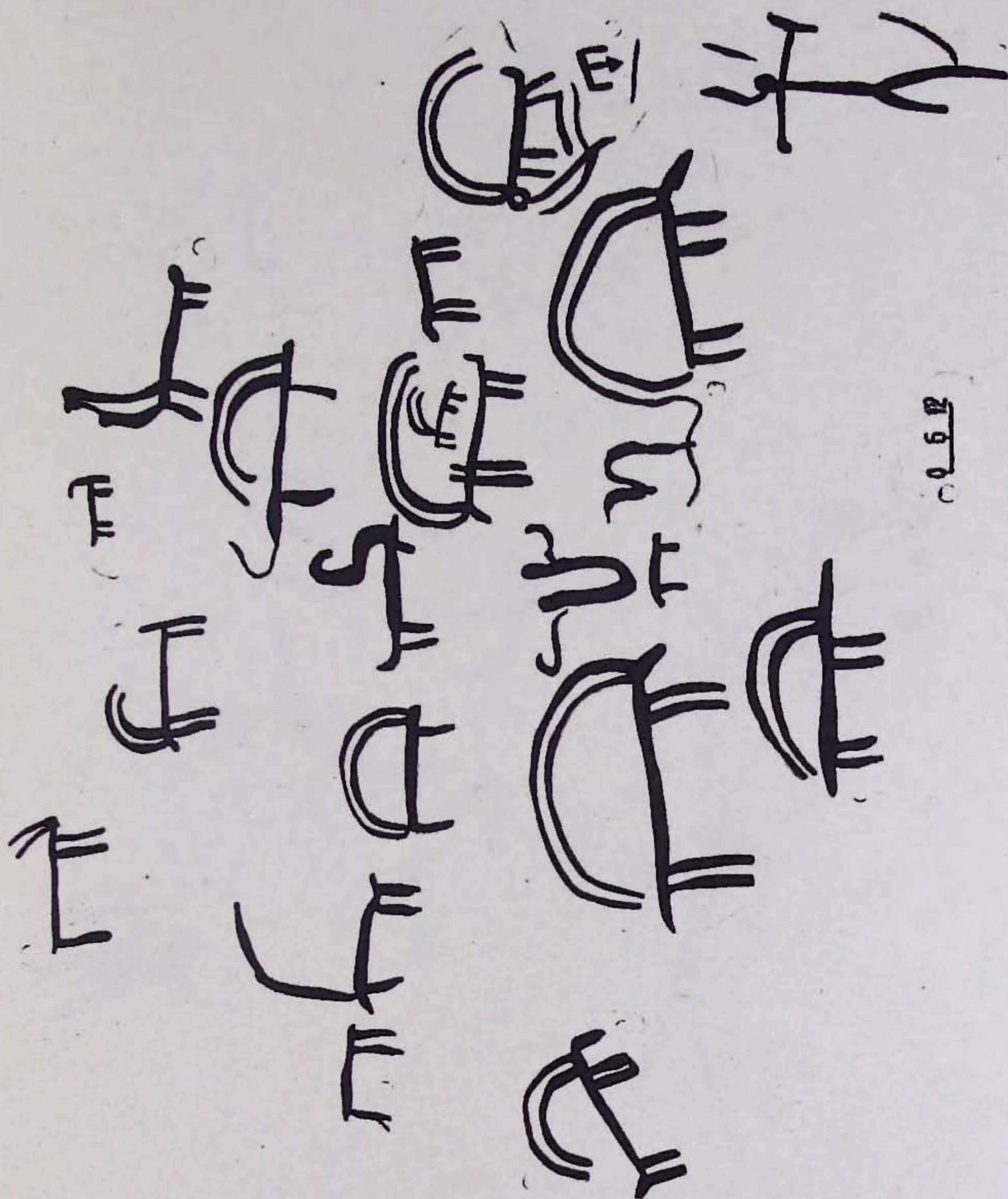
1

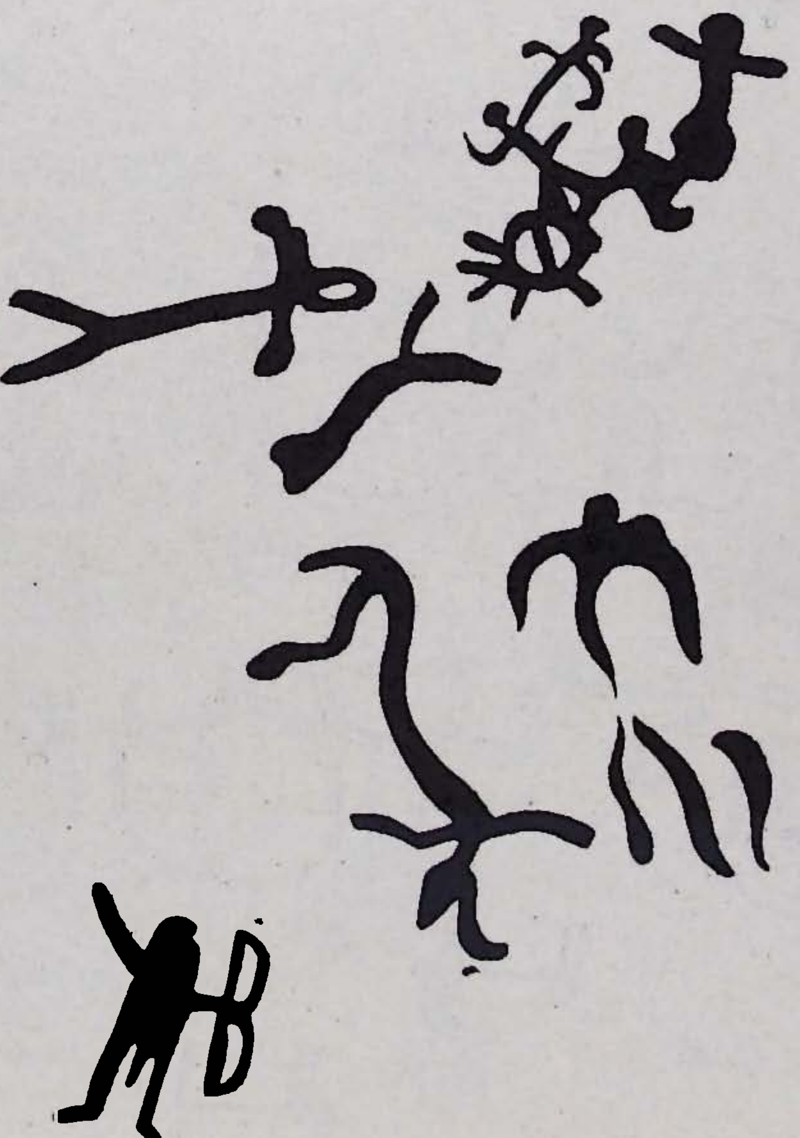
2

25

26

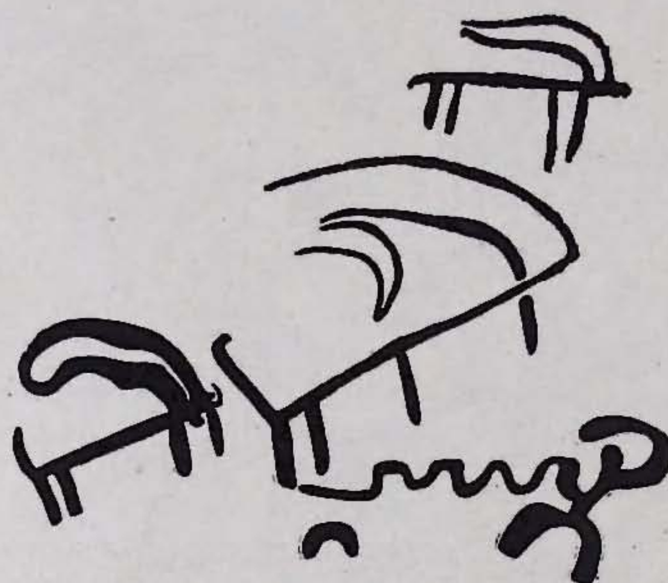






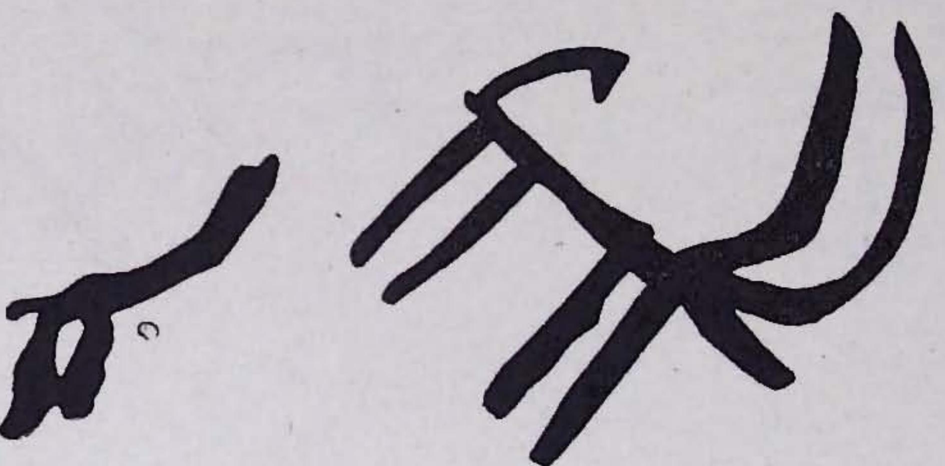
29

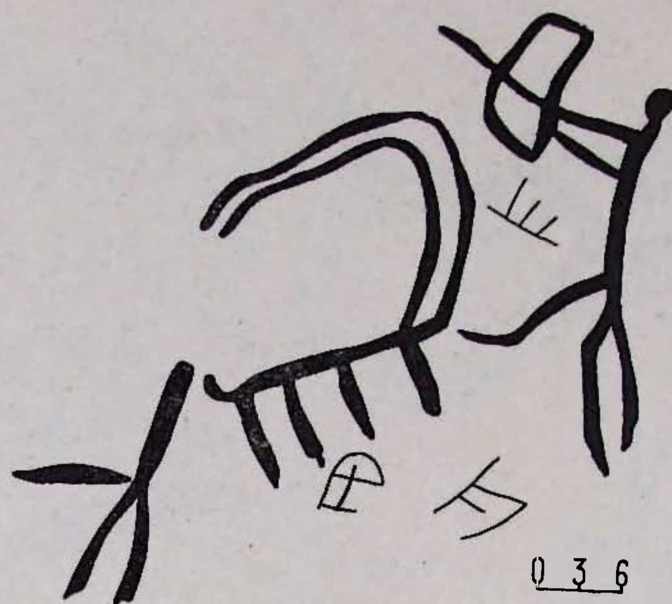
30



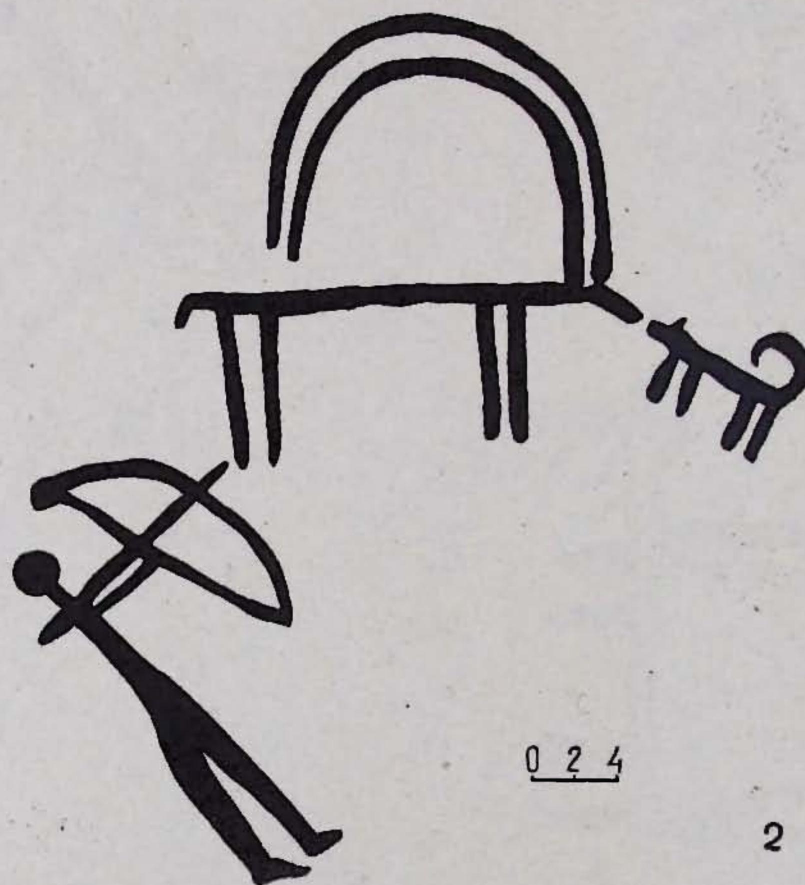
0 4 8

2

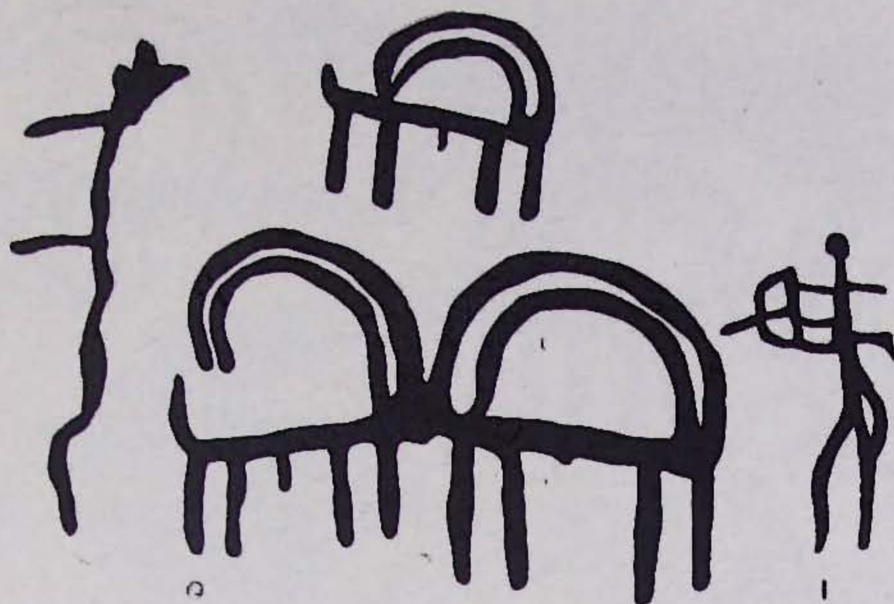




1

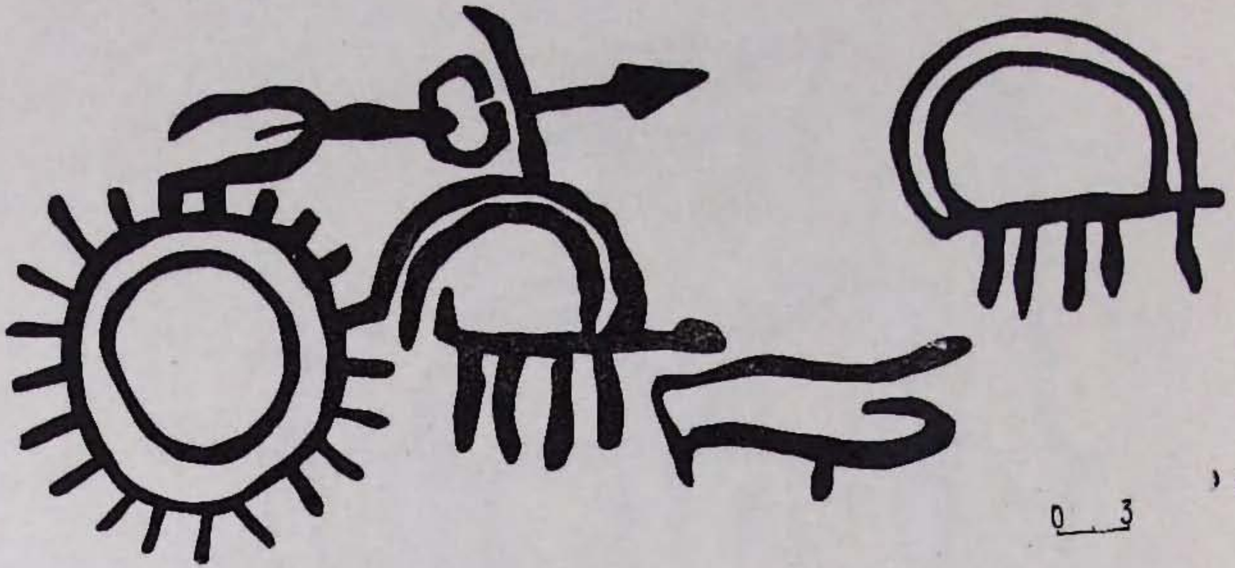


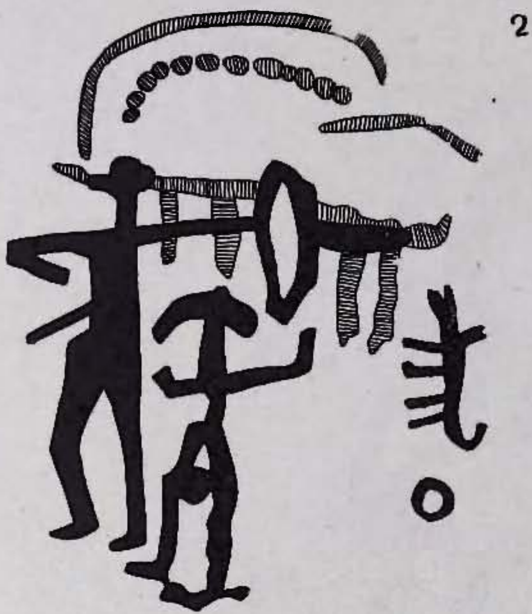
2

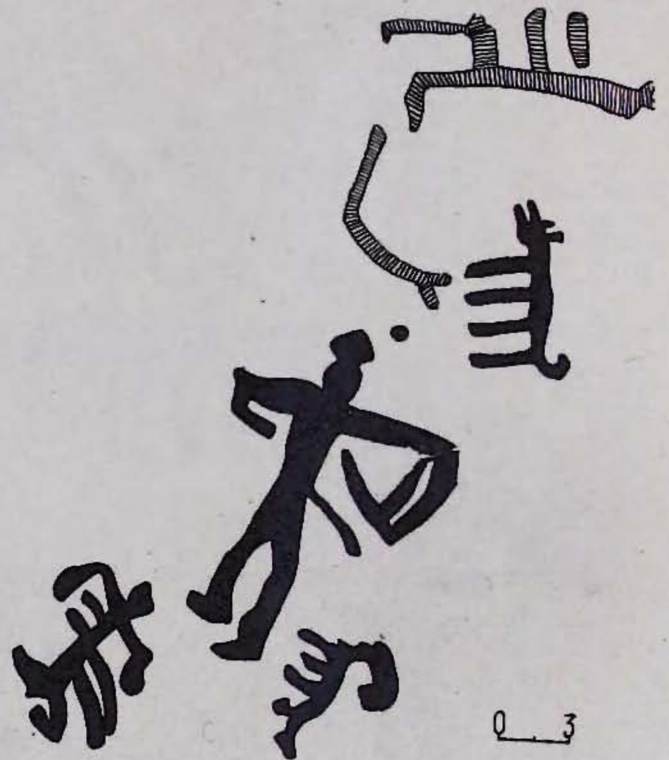


1

2

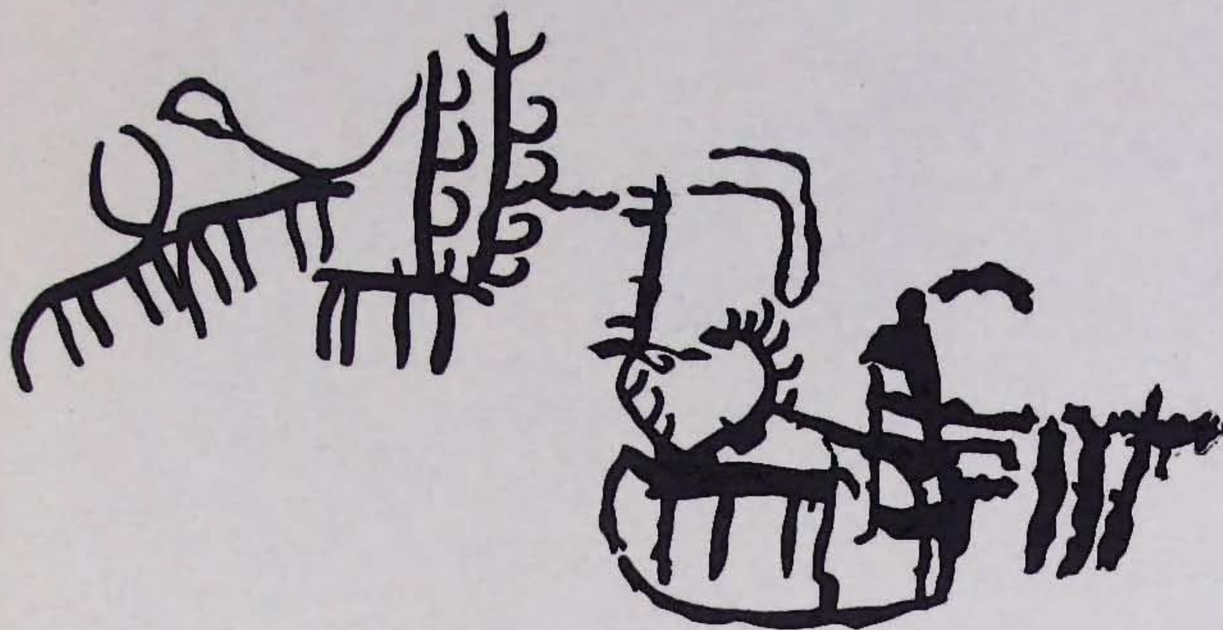

1
0 3


2


0 3

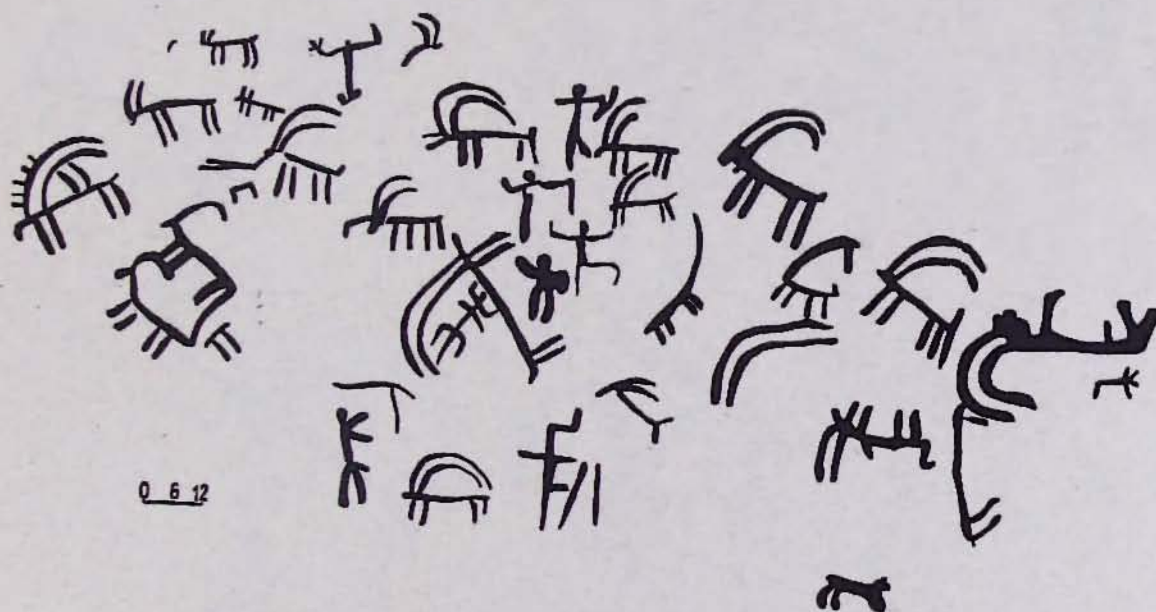
36

1
0 3 6
0 2 4
2

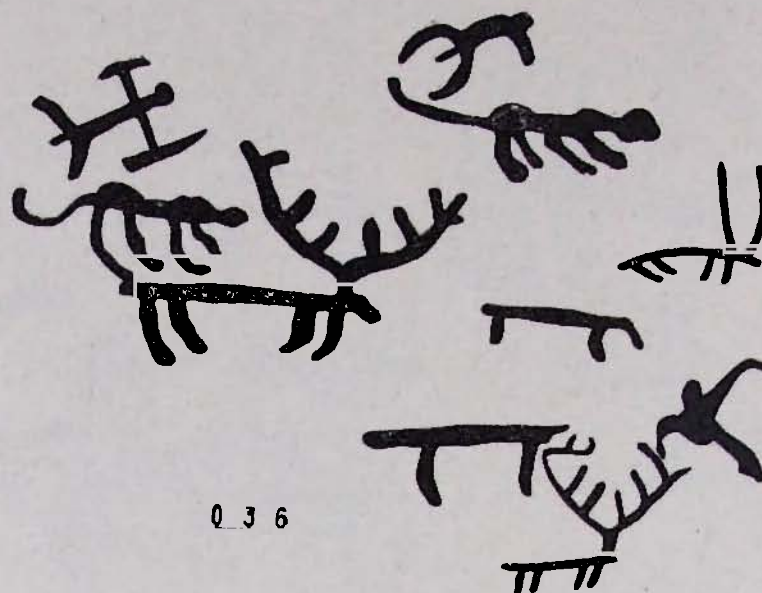


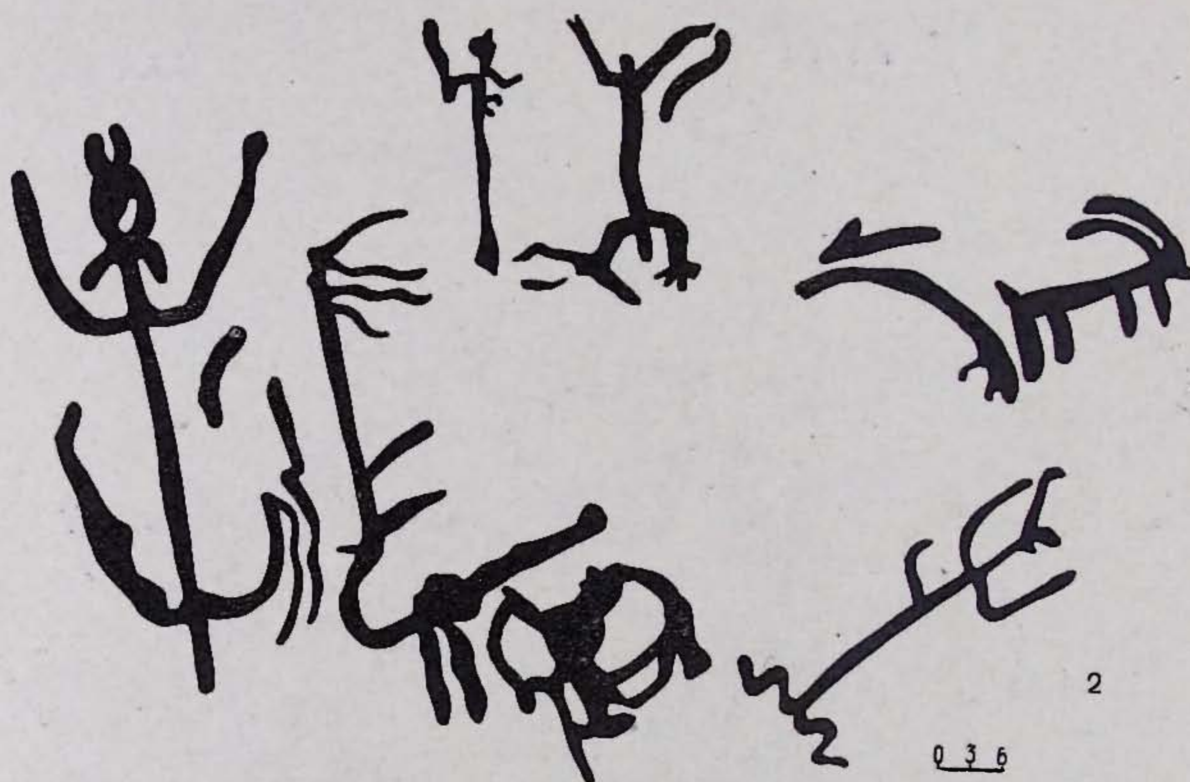
0 4 8

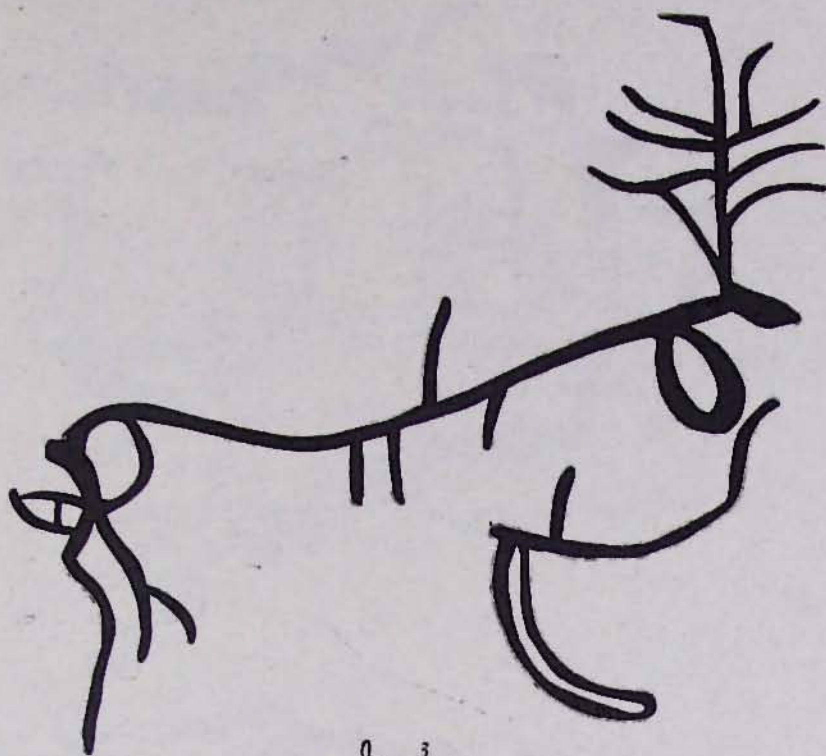
1

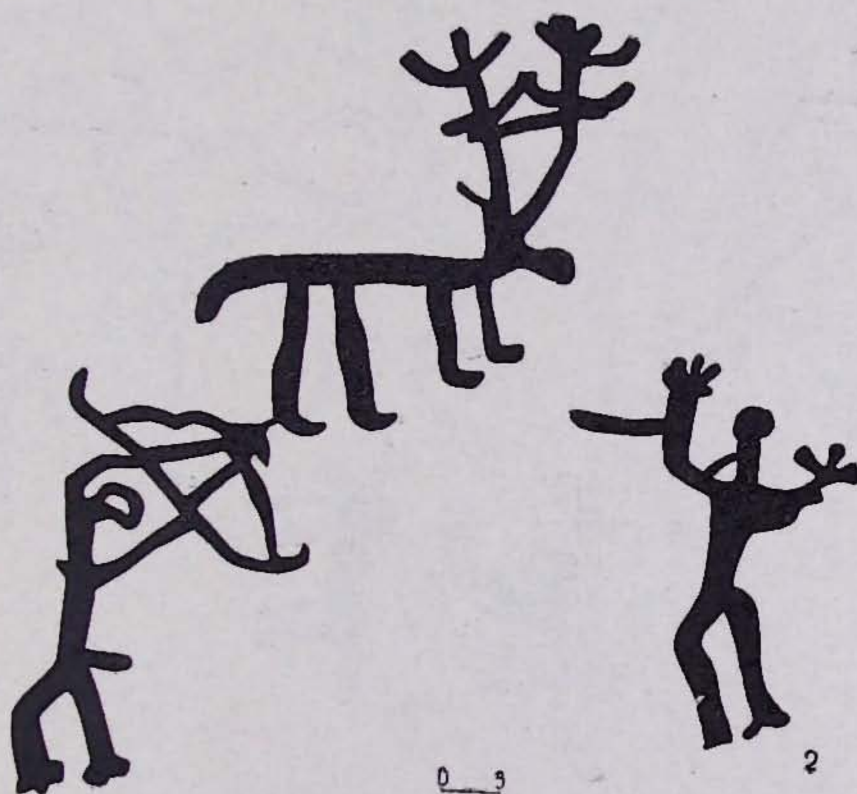


2

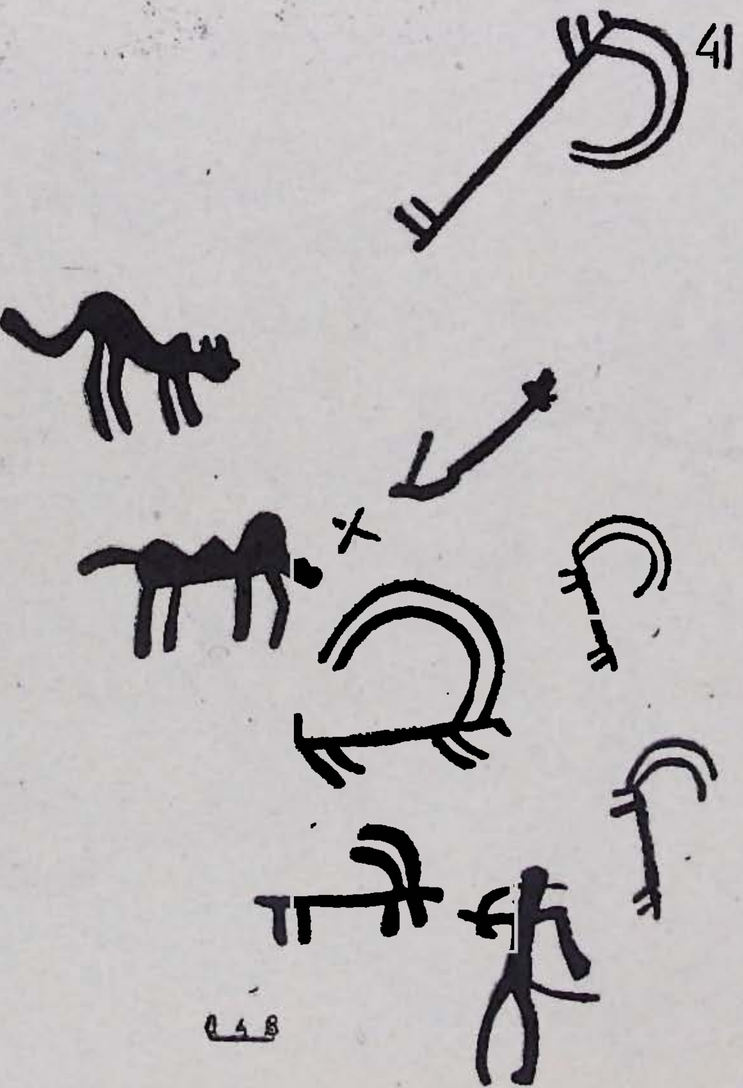

0 3 6
1


2
0 3 6

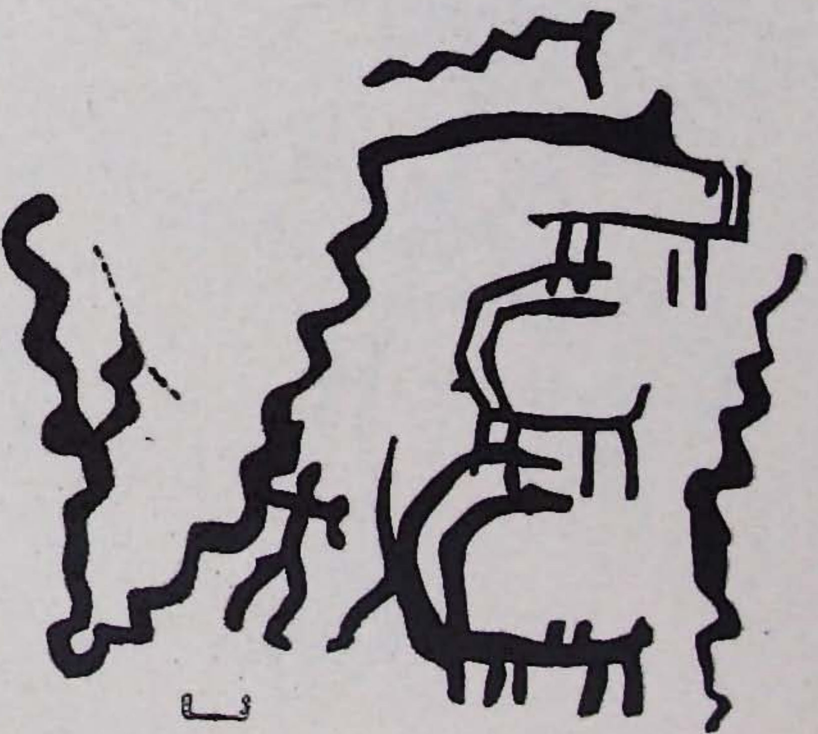

0 3
1

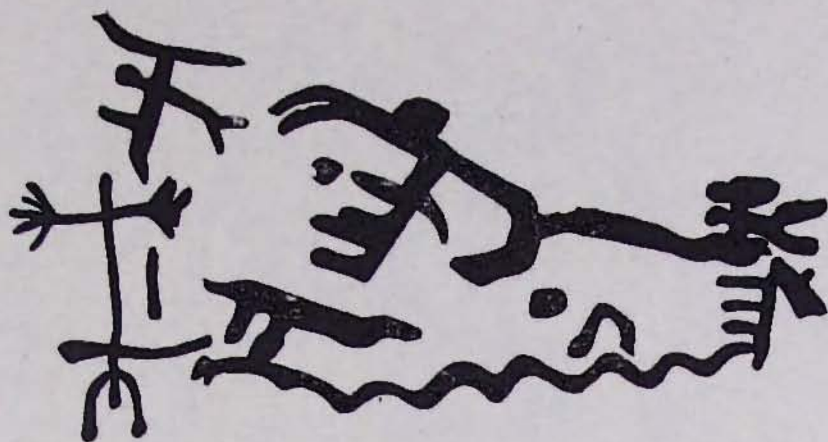

0 3
2

41



42

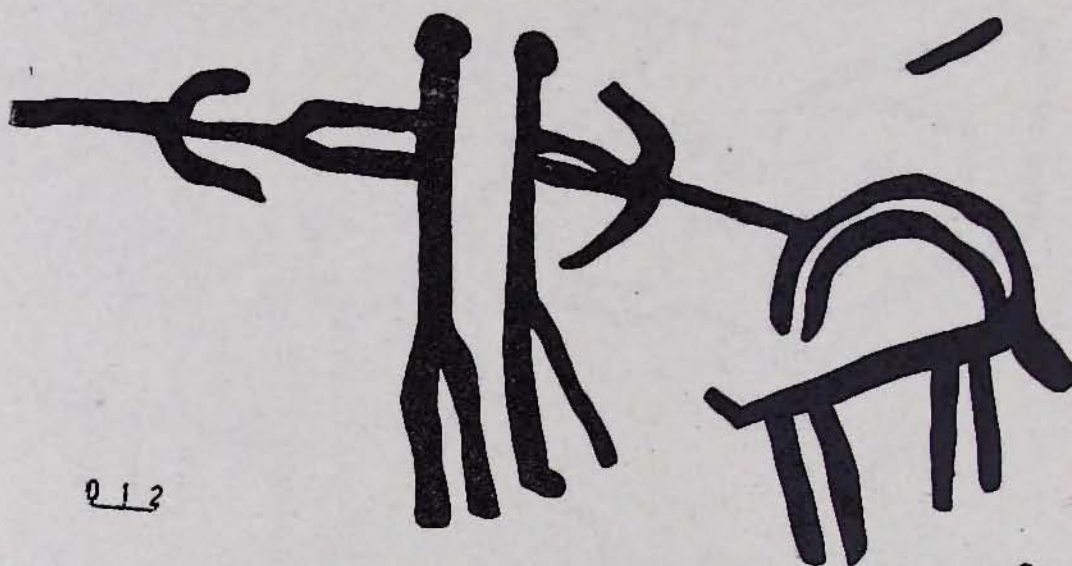


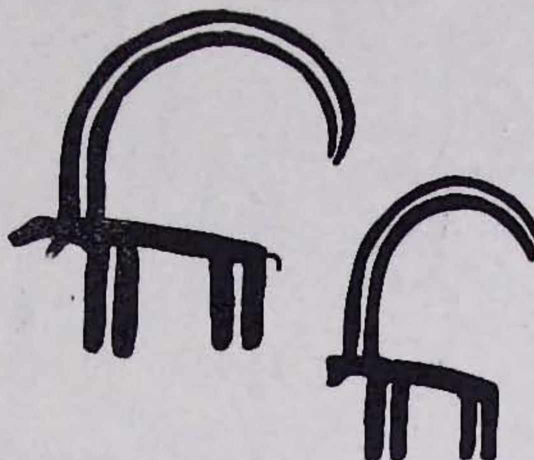


1

2

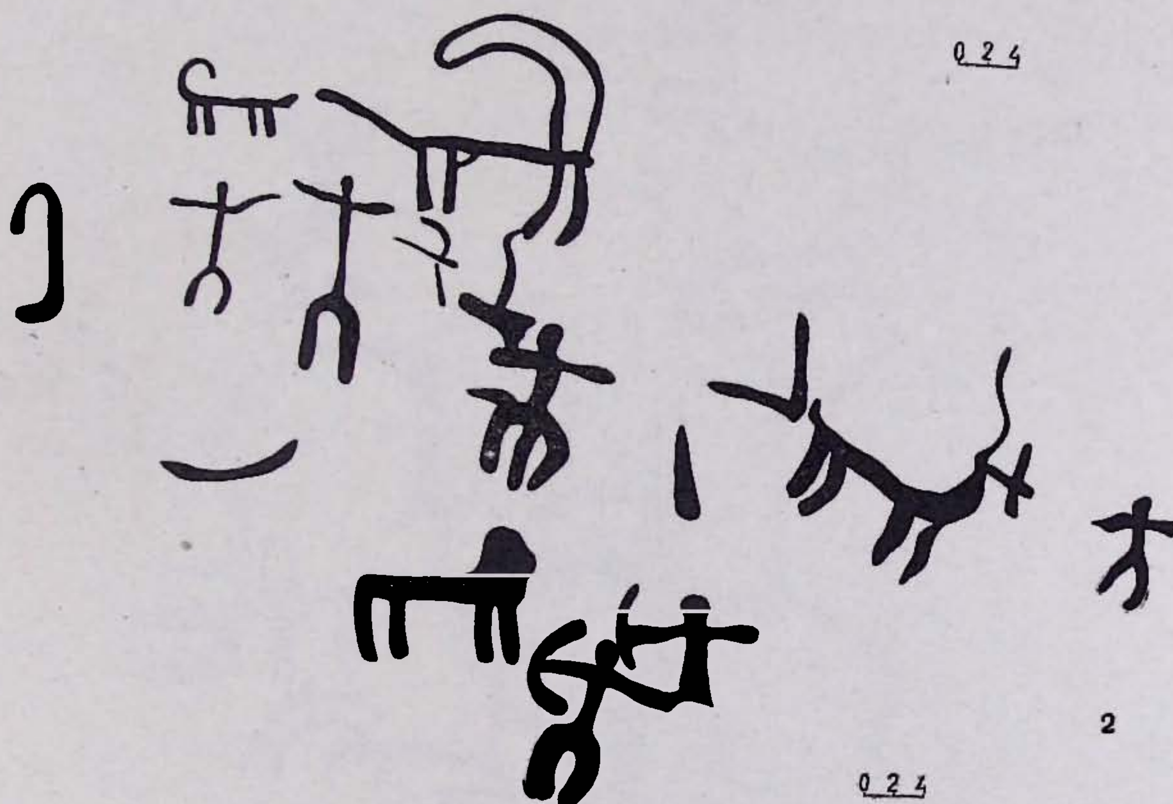
0 5 10
1


0 1 2
2



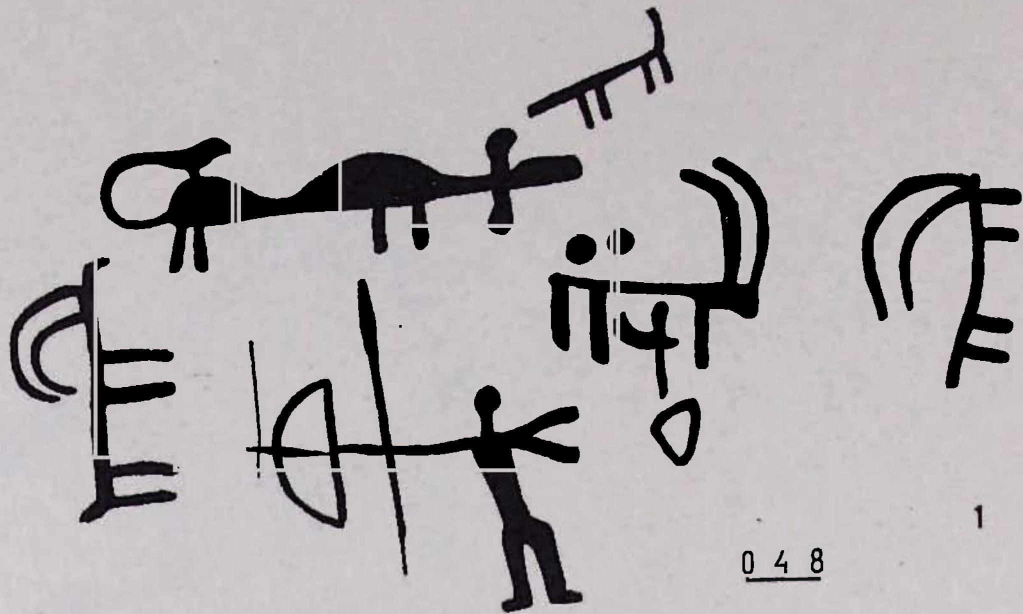
1

0 2 4

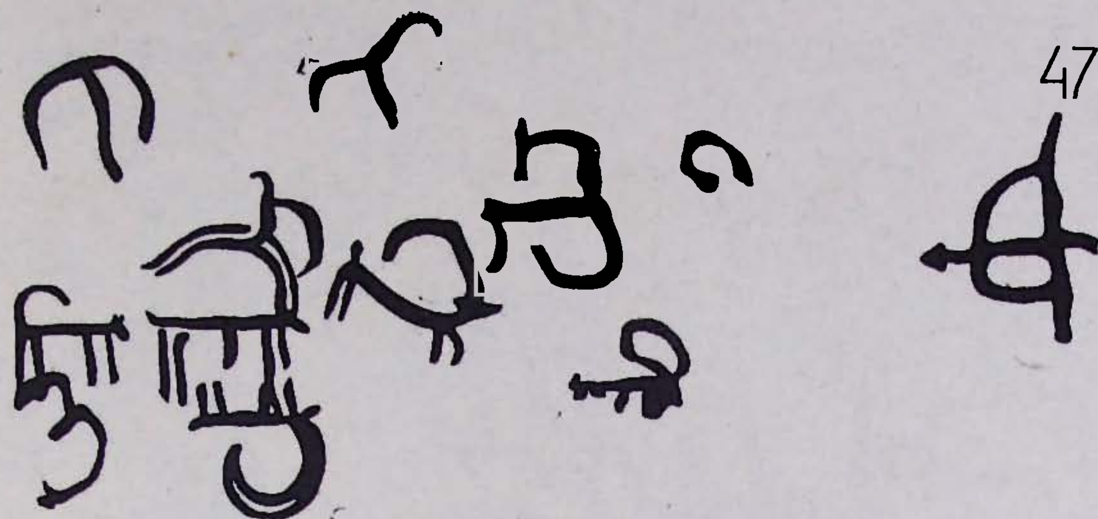


2

0 2 4

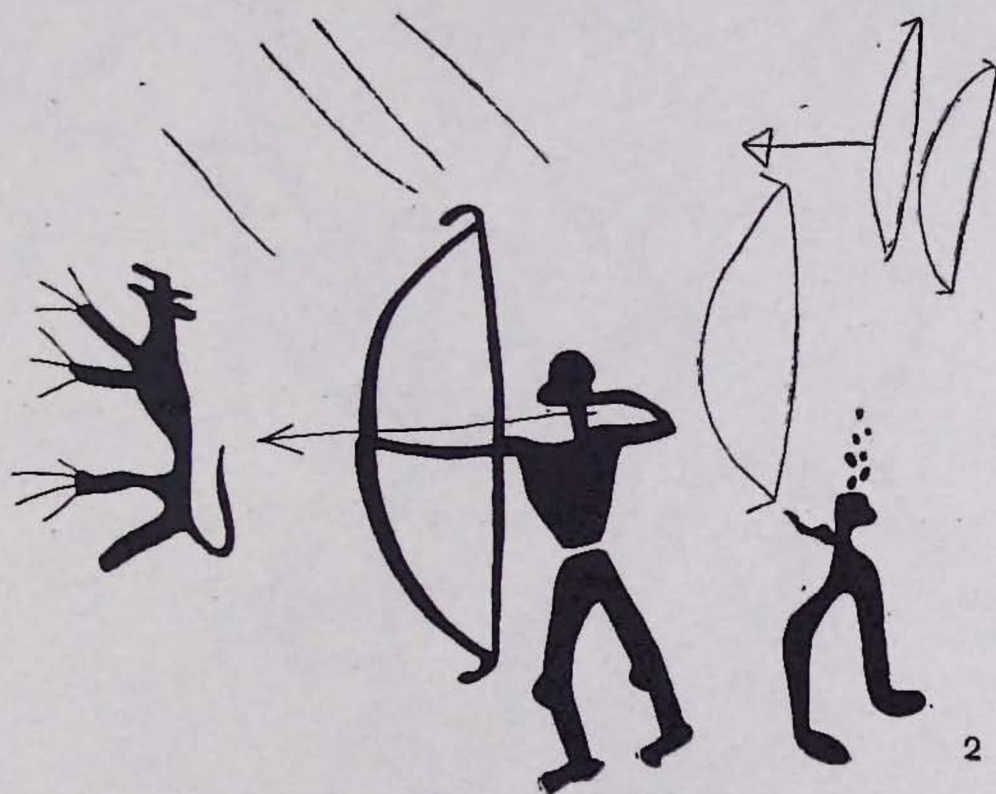

1
0 4 8

2
0 7



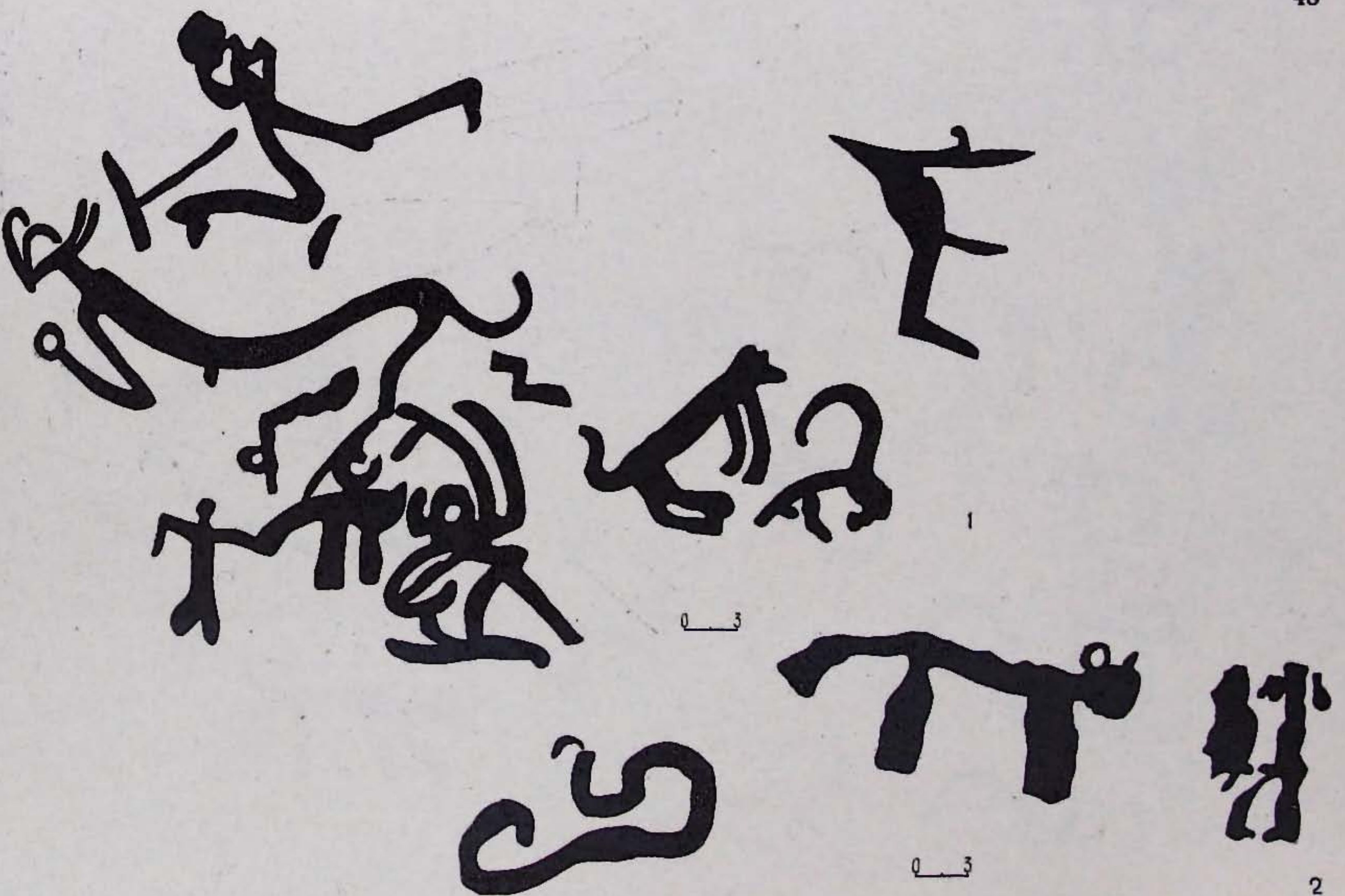
1

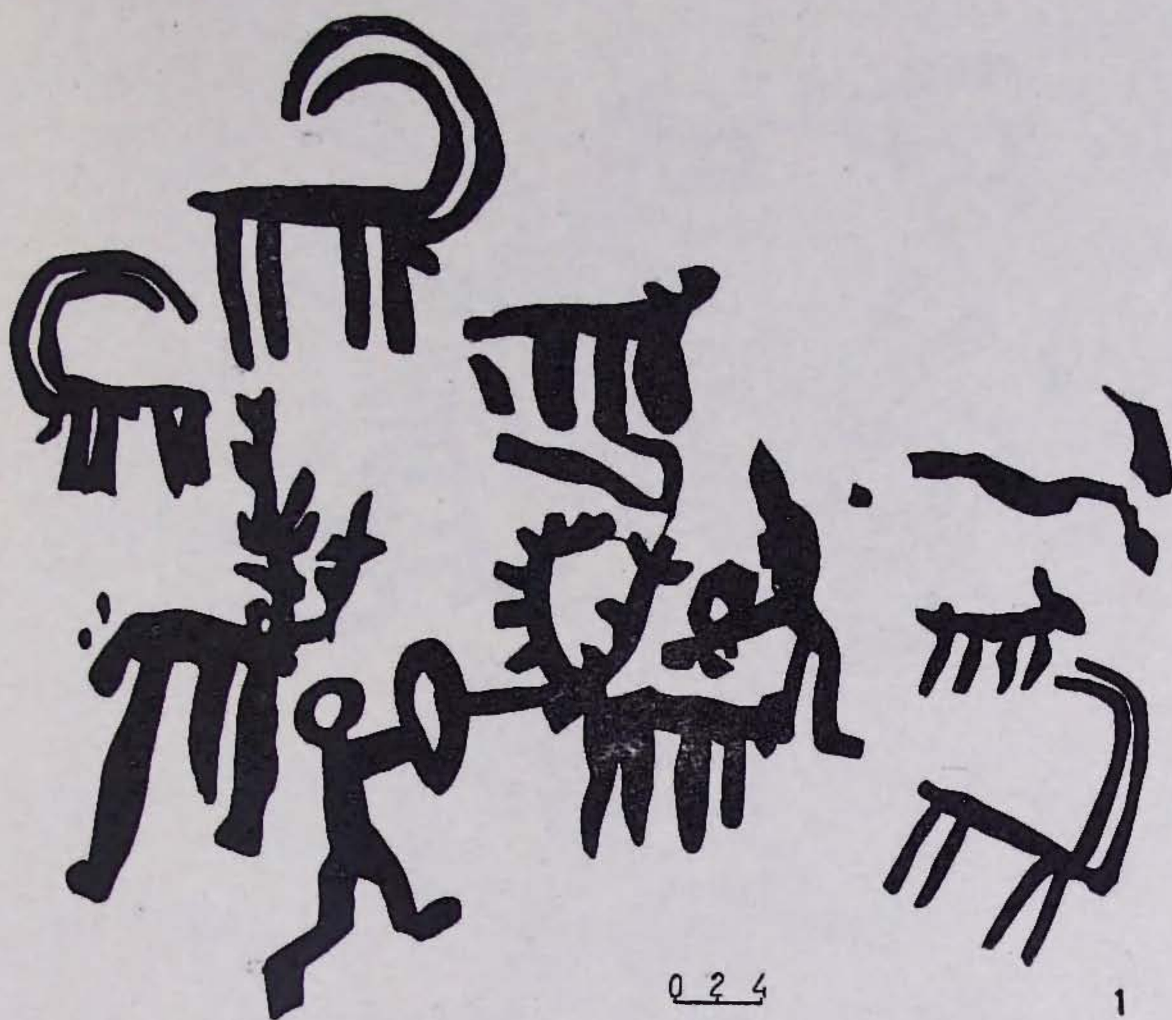
0 9



2

0 3 6


0 3
1
0 3
2



1

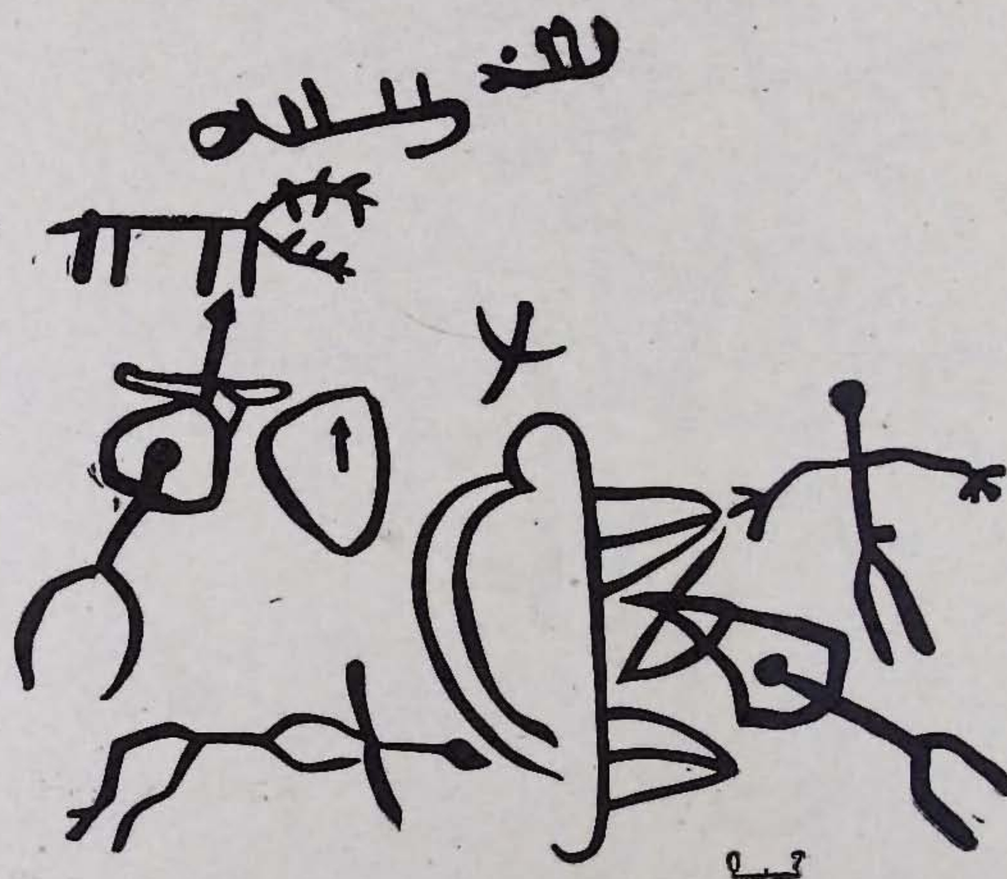
2

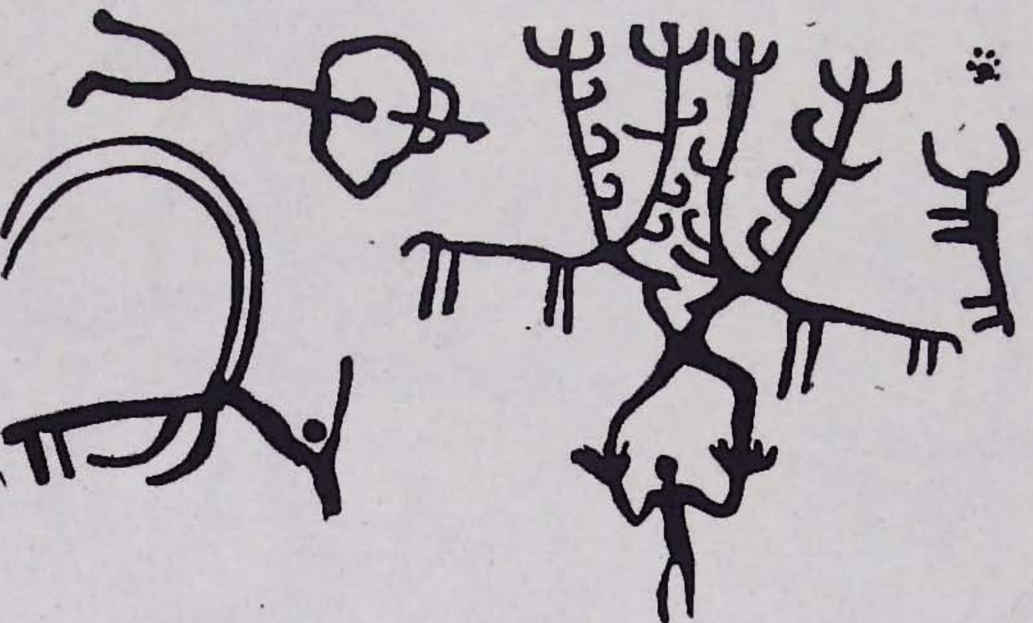
2

0 4 8
3

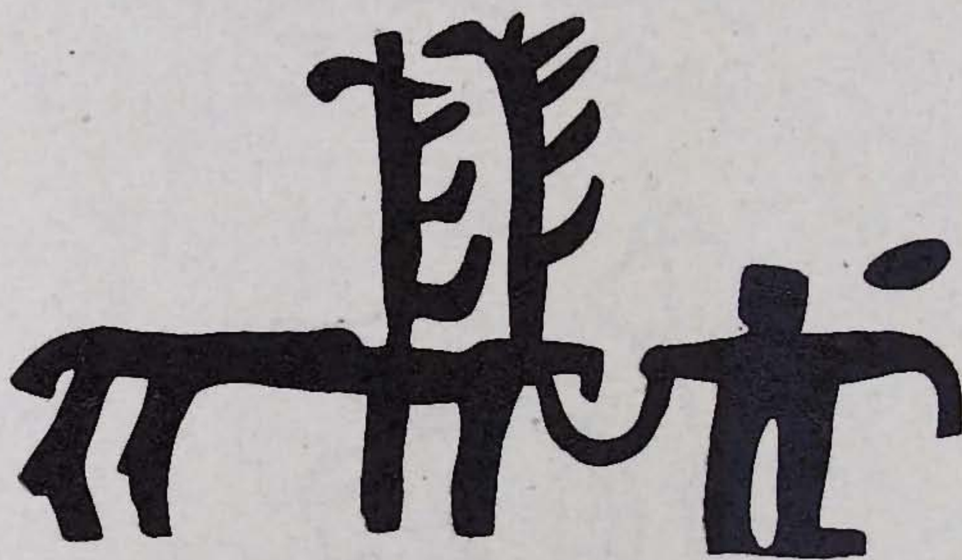
52

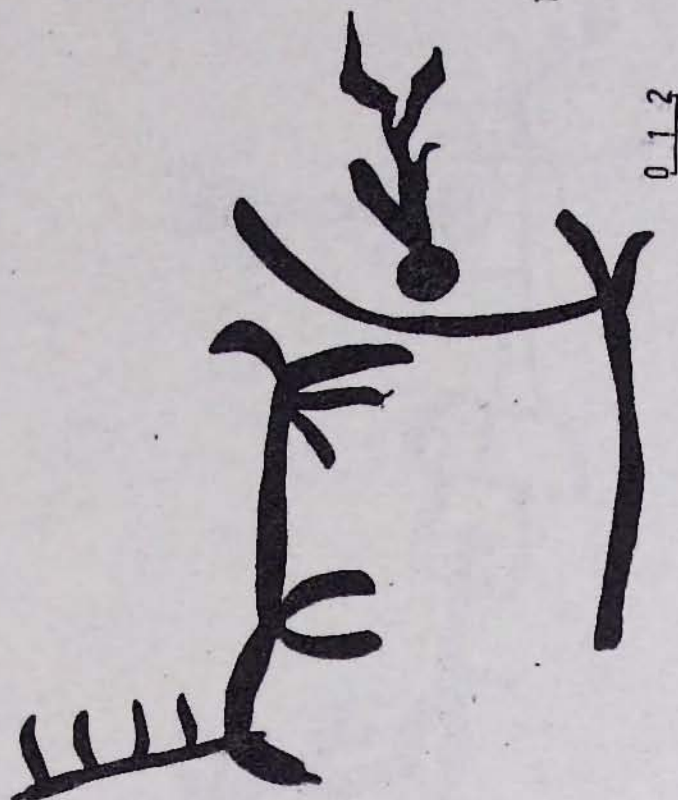
53

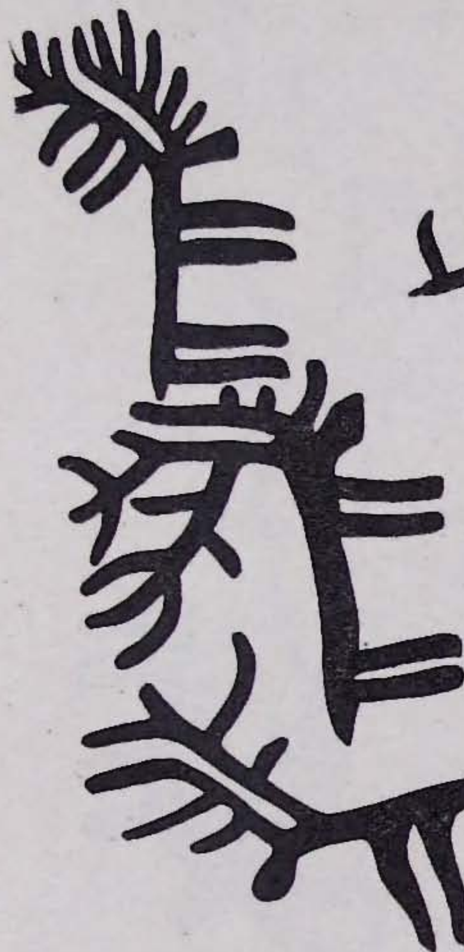


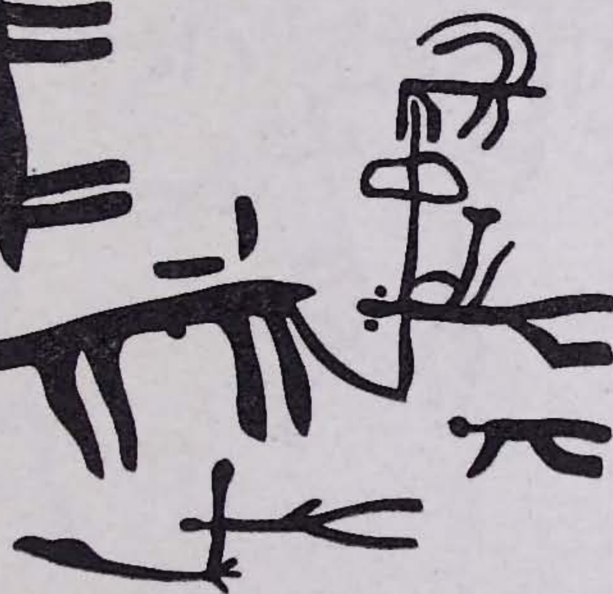


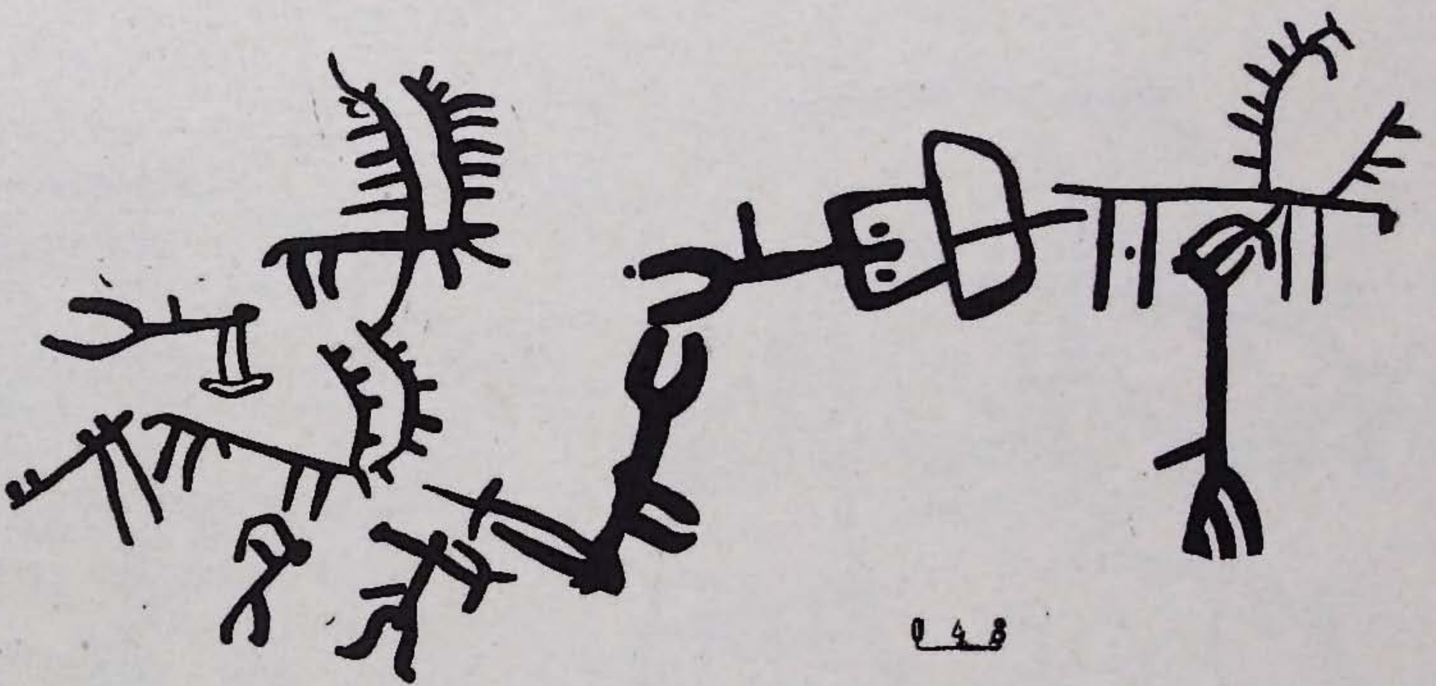
0 5
1

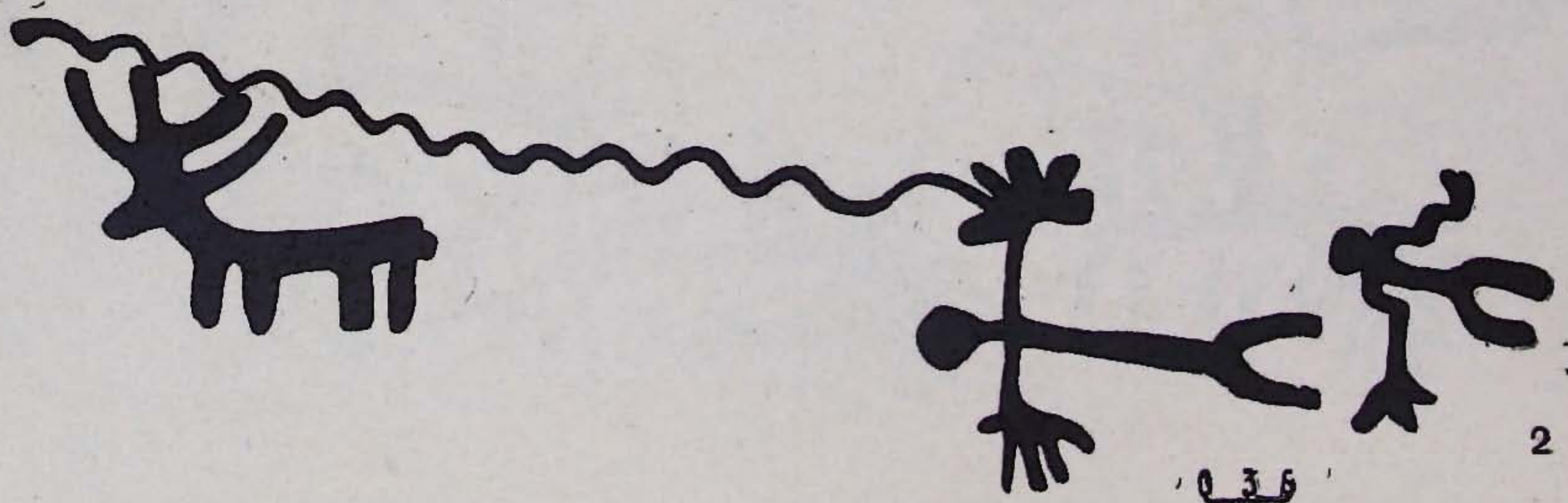

0 2 4
2

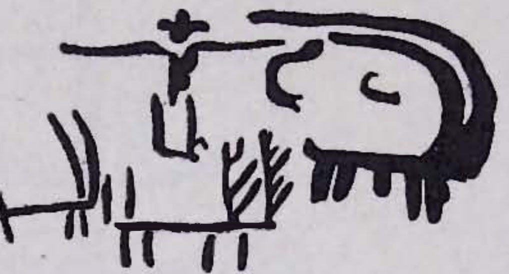

1
0 1 2

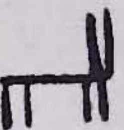



2
0 2 4

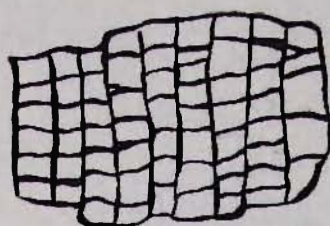

0 4 8
1

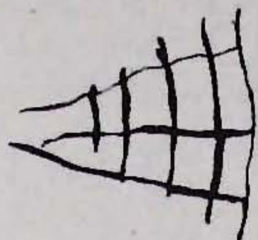

0 3 6
2

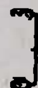


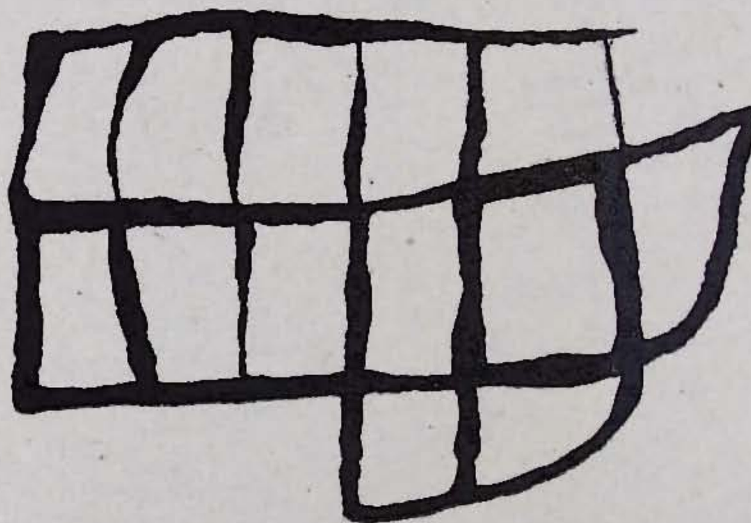


59





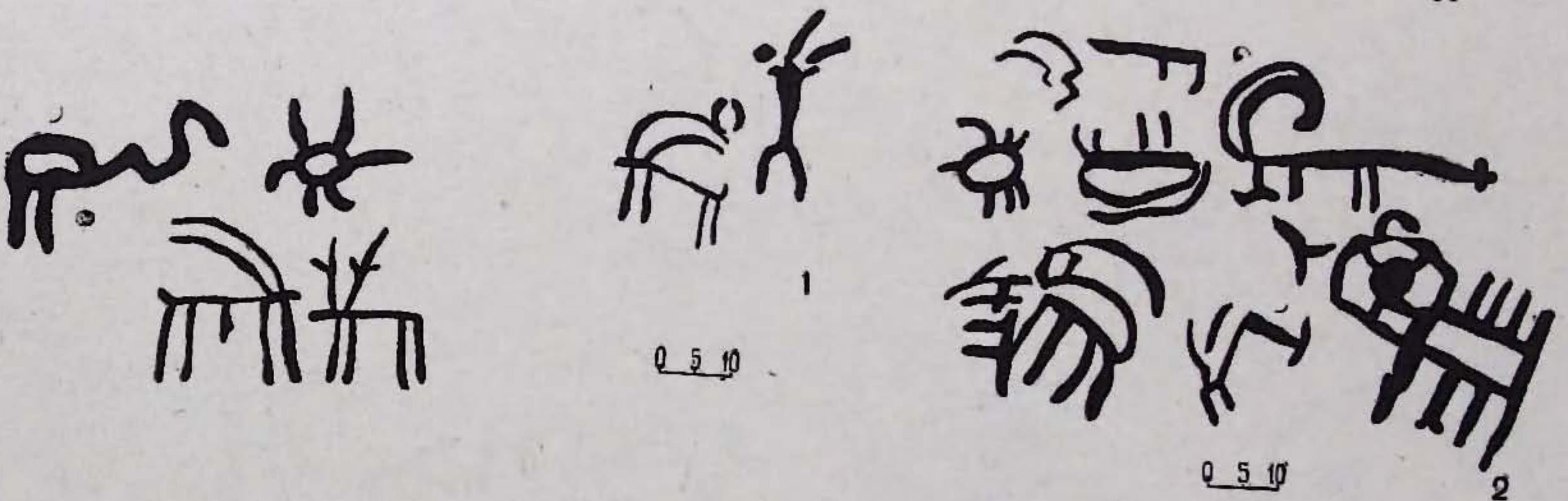


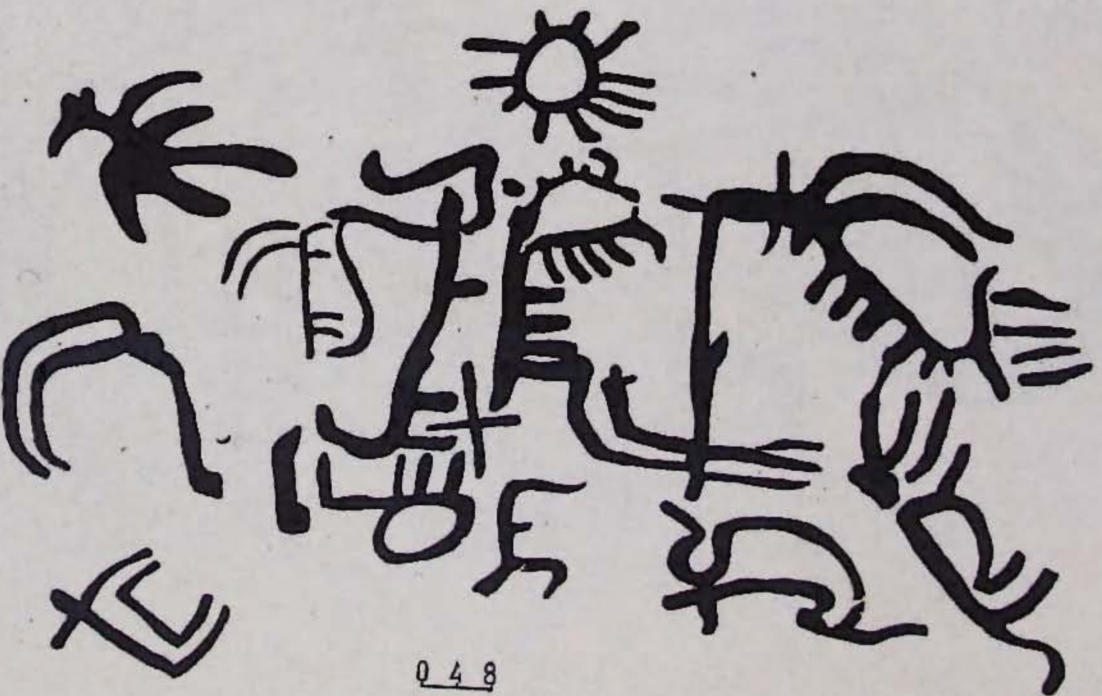


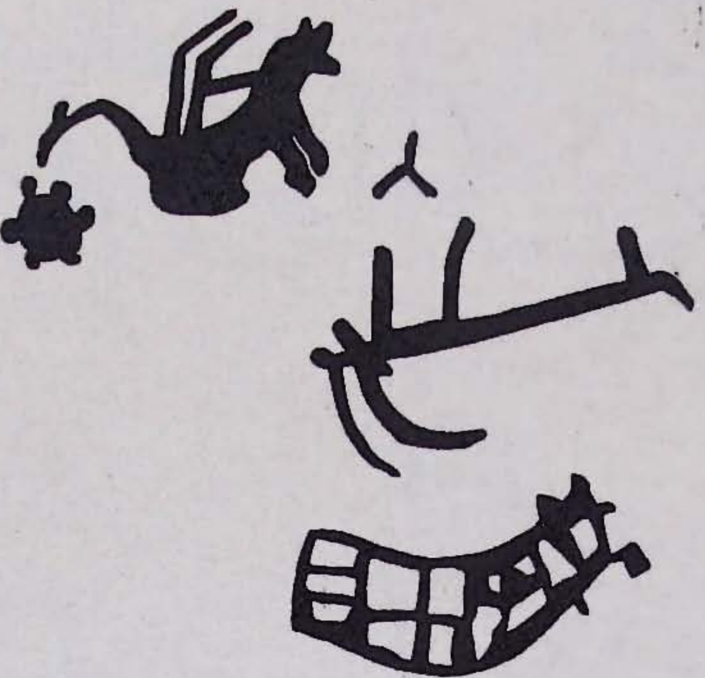
60

1

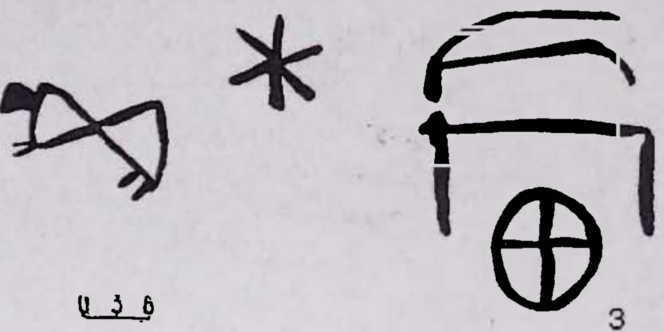
2

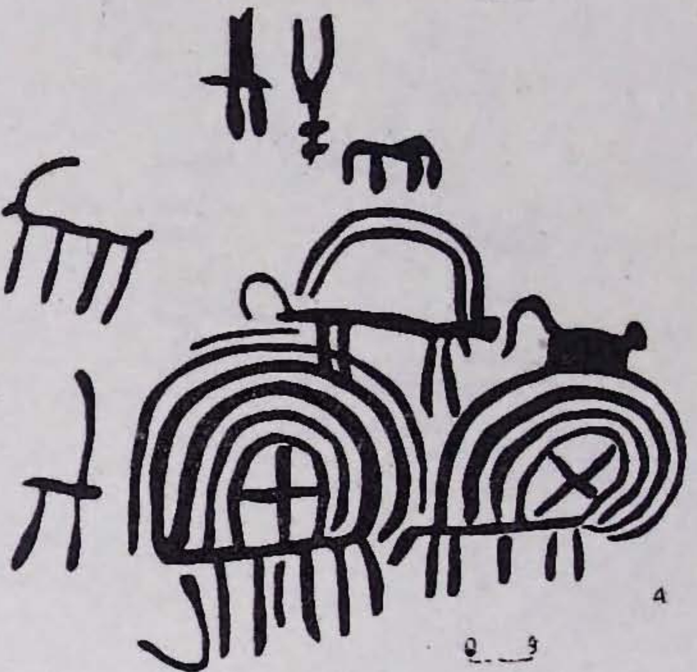

1
0 5 10
0 5 10
2

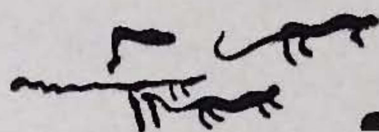

0 4 8
3

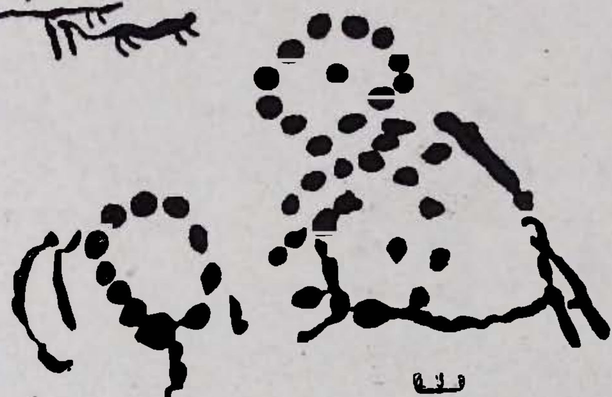


2
0 1 2


0 3 6


3
4
0 3





1

0 3 6

4

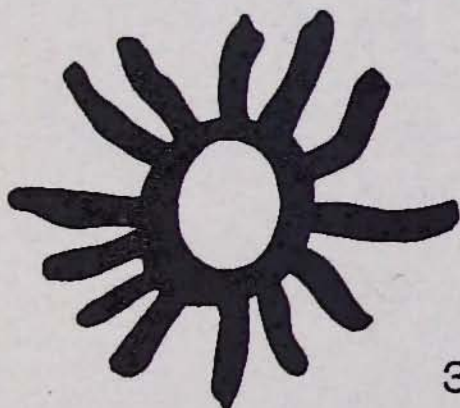
0 3 6

2

0 5 10

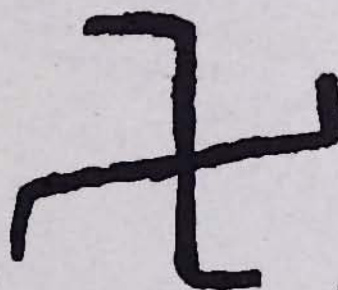
5

0 4 8



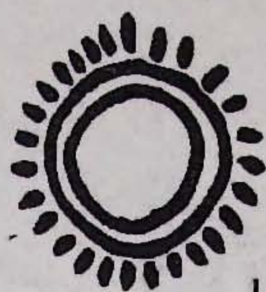
3

0 3 6

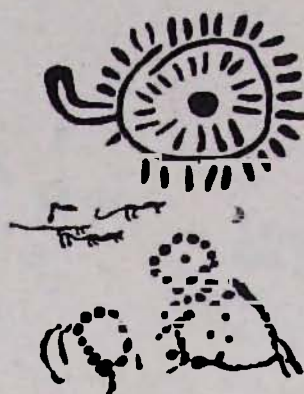


6

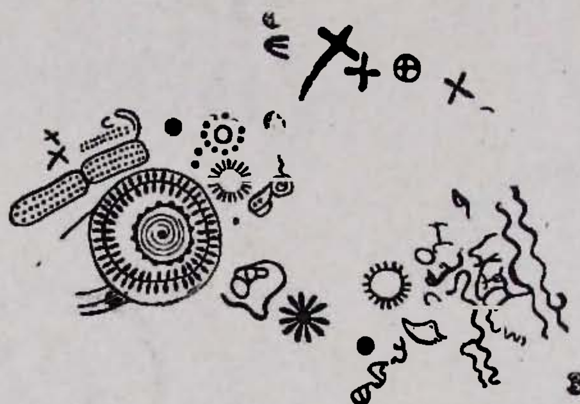
65



1

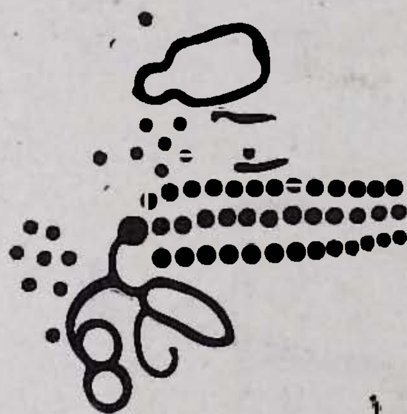


2

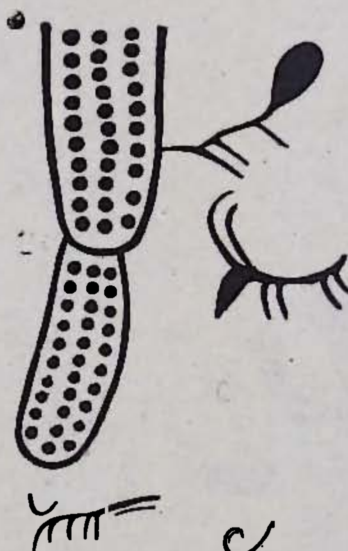


3

66



1



2

1
0 4 8

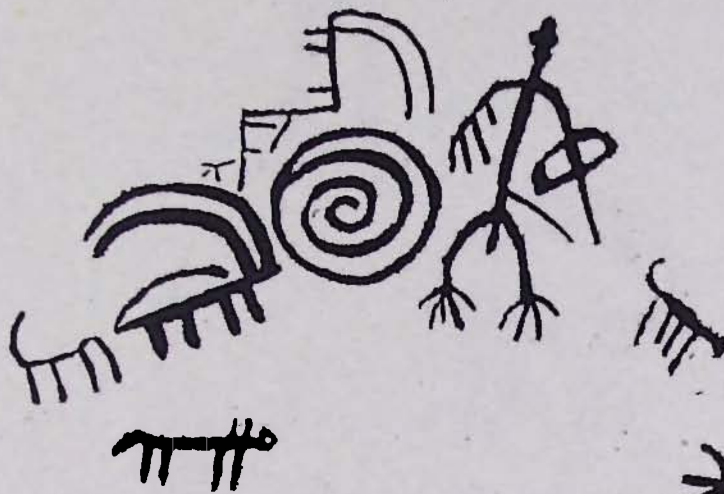
2

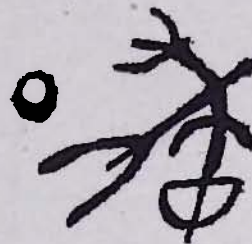
1
2

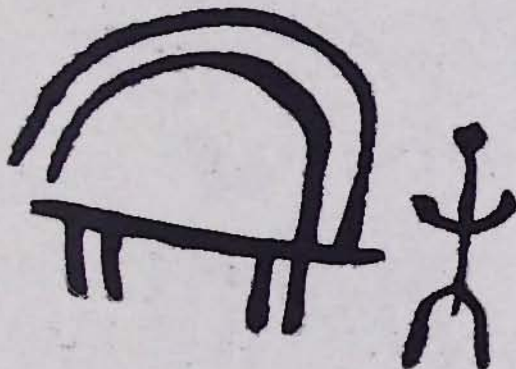
0 5 10

1
0 5 10

2



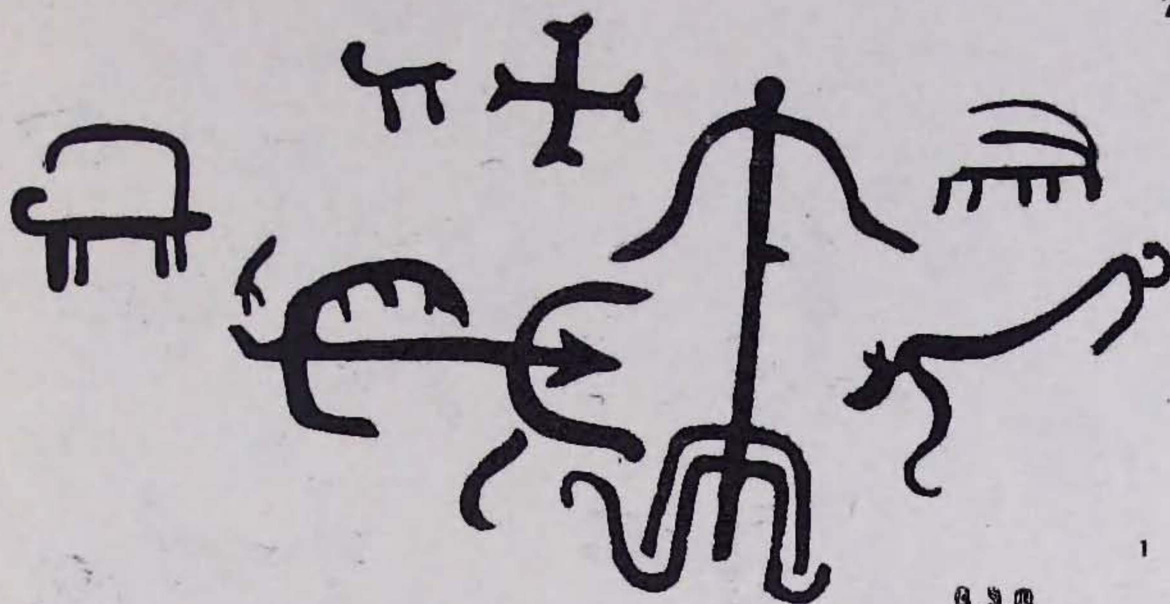




2

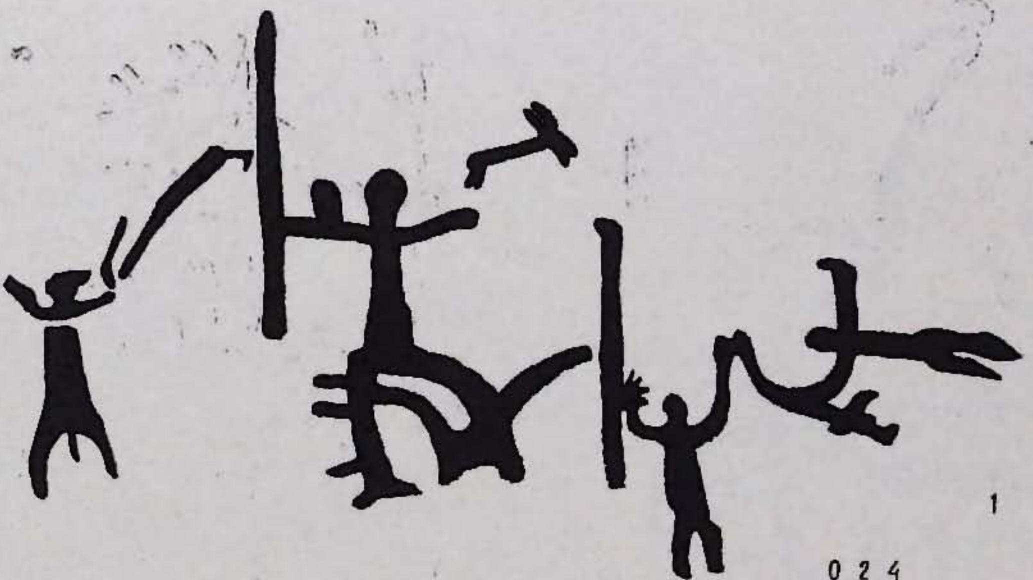
0 3

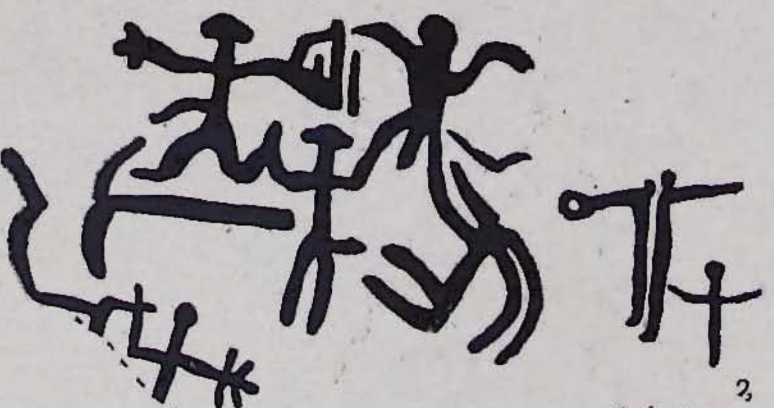
0 3
2
0 3 6



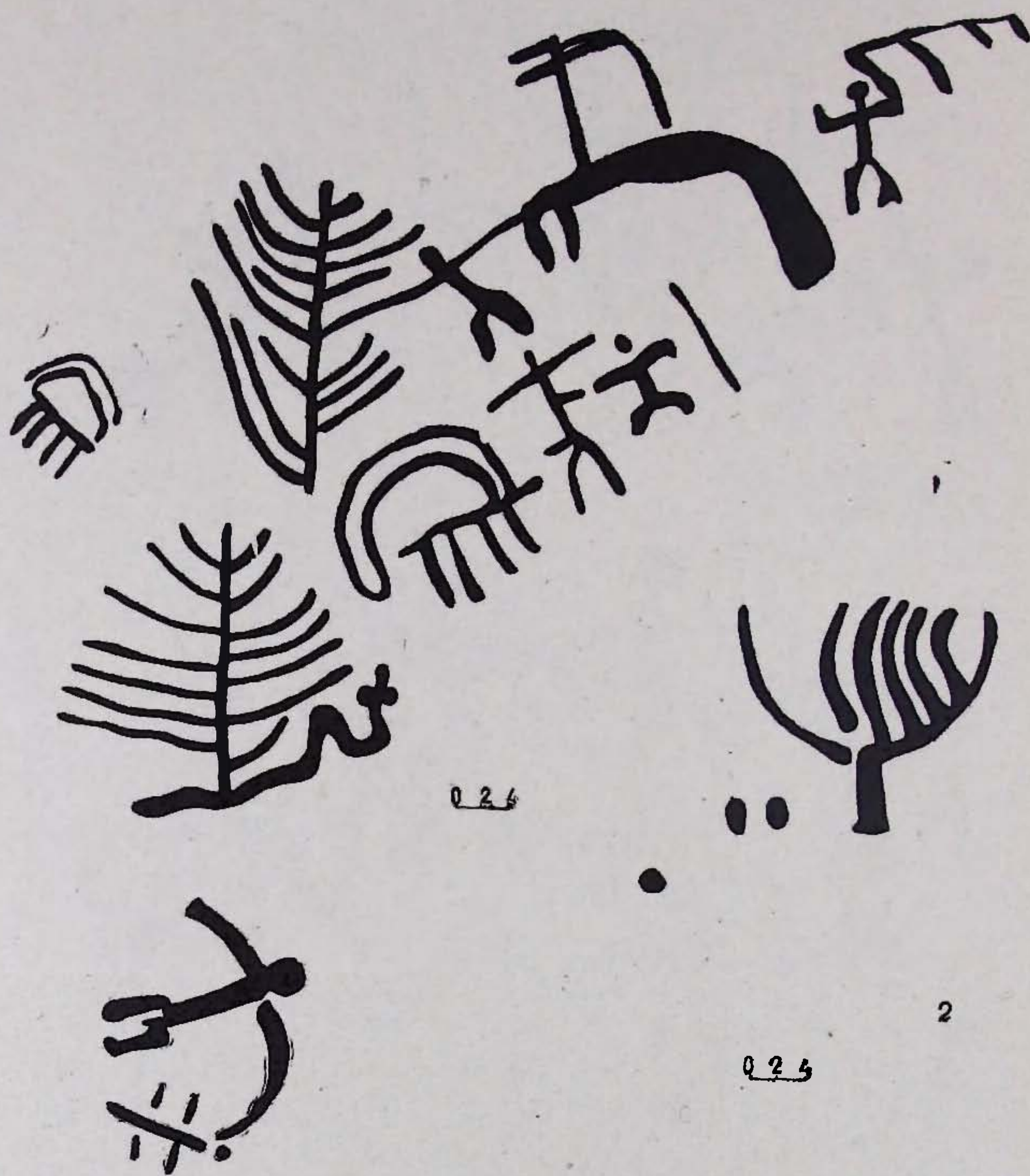
1

2

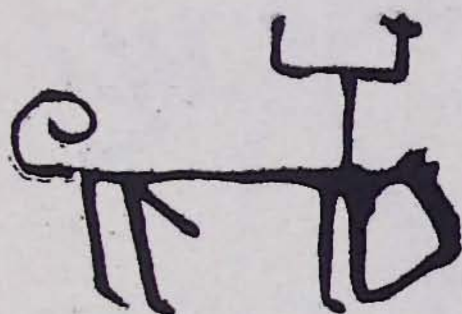




1
0 3
2


0 2 4
2
0 2 4

2



4

1

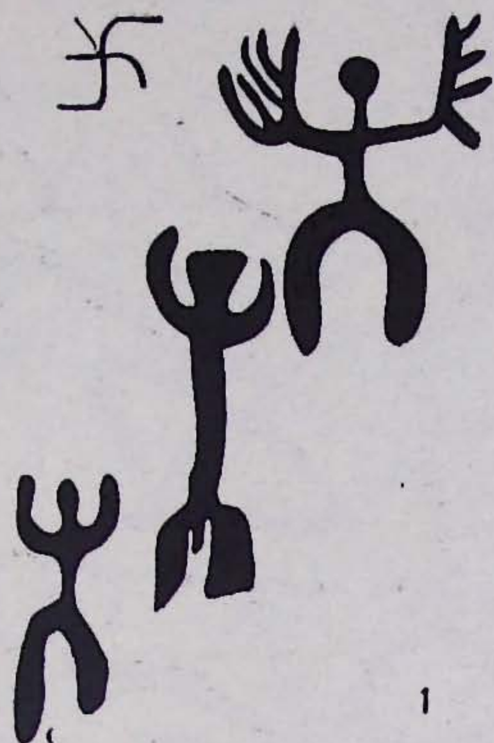
0 2 4

2

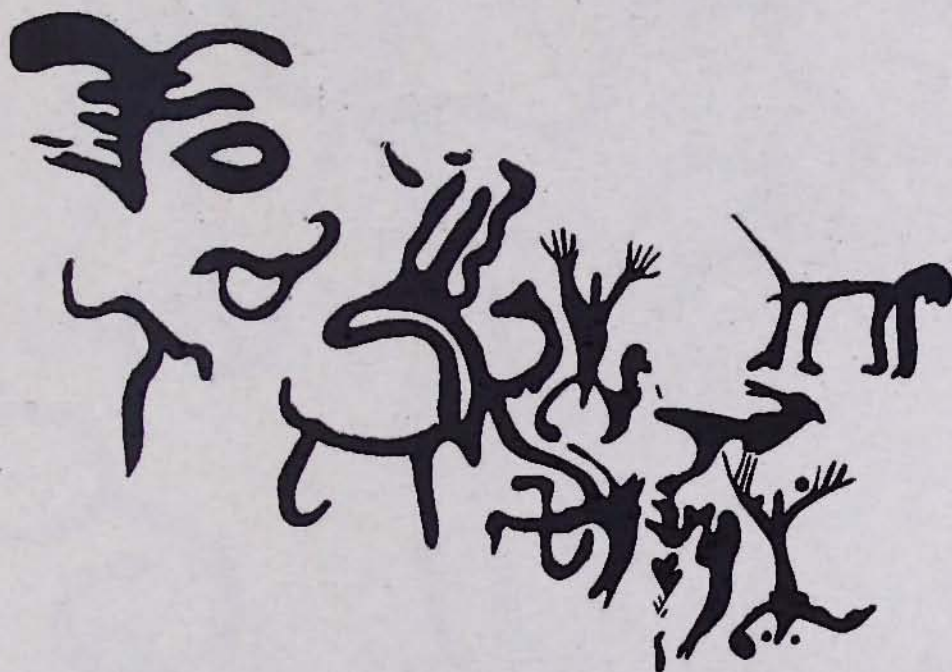
0 3 6

3

0 5

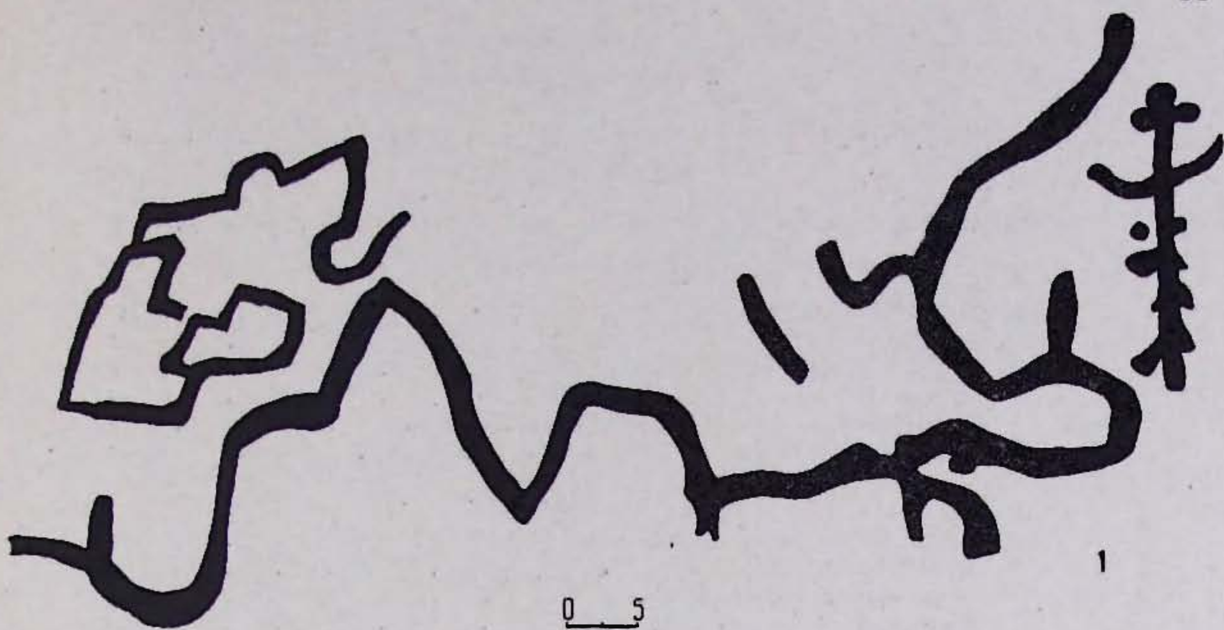


1

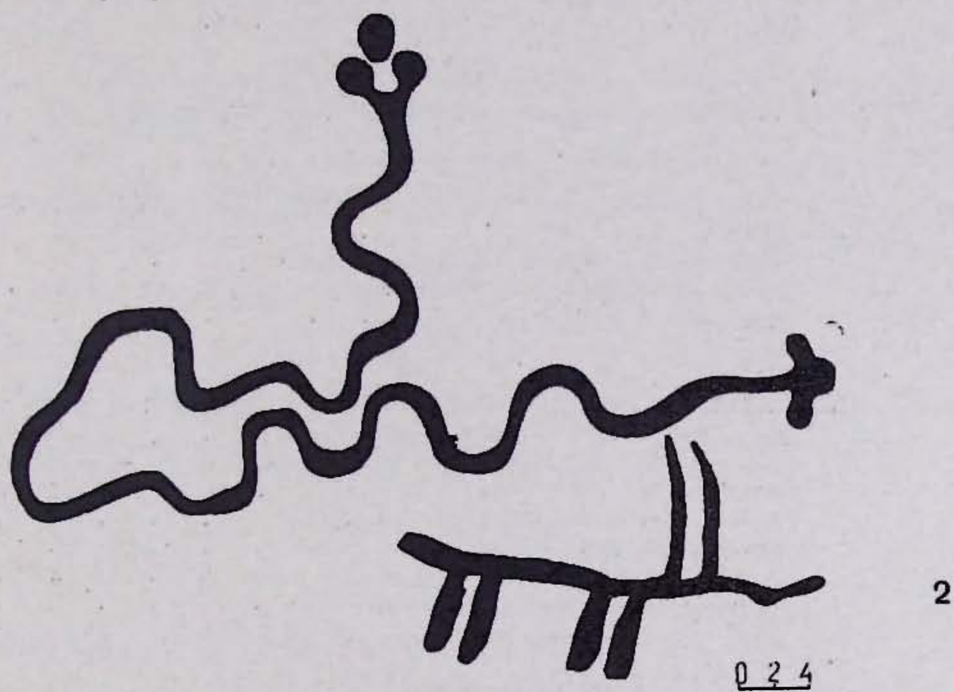


2

0 3 6



1



2

3

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

СОДЕРЖАНИЕ

НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ГЕГАМСКИХ ГОР

CONTENTS

THE ROCK CARVINGS OF THE GHEGHAM MOUNTAIN RANGE

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԸ
11

ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐ
ՊՐԱԿ III

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԱՐՏԱՇԵՍԻ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

ԳԵՂԱՄԱ ԼԵՌՆԵՐԻ ԺԱՅՌԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ

Հրատարակչական խմբագիր Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ
Նկարիչ Ն. Հ. ԽԱՆՋԱԴՅԱՆ
Գեղարվեստական խմբագիր Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր Հ. Մ. ՄԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ИБ № 83

Հանձնված է շարվածքի 14.05 1979 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 8.01 1981 թ.։ ՎՖ 03509. Թուղթ $60 \times 84^{1}/_{8}$ № 1։ Տառատեսակ՝ «Գրքի սովորական», բարձր տպագրություն։ Պայմ. 28,13 տպագր. 13,75 մամուլ։ Հրատ. 22,16+0,54= 22,7 մամուլ։ Տպաքանակ 2000. Պատվեր № 1050։ Հրատ. № 5258։ Գինը 4 ռուբ. 10 կոպ.։

ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24 գ։

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, ул. Барекамутян, 24-г.

ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, 378310, ք. Էջմիածին։

Типография Издательства АН АрмССР, 378310, г. Эчмиадзин.